



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Entstehung von Figuren als Akt der
Wahrnehmung.

Figurationsprozesse in Edward Albees *Wer hat
Angst vor Virginia Woolf...?* und Alain Platels
pitié!“

Verfasserin

Johanna Strampfer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuer:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Univ. Prof. Dr. Stefan Hulfeld

Inhaltsverzeichnis

| | | |
|-----|--|----|
| 1 | Einleitung | 1 |
| 2 | Was ist Figuration? | 4 |
| 3 | Was (m)ich erwarte(t) | 19 |
| 3.1 | „Wer hat Angst vor Virginia Woolf...?“ (Burgtheater, Wien, 2008/09) | 20 |
| 3.2 | „Pitié!“ (Tanzquartier Halle E, Wien, 2008/09) | 27 |
| 4 | Phänomenologisches Erlebniswissen | 35 |
| 4.1 | Dominantenbildung | 43 |
| 4.2 | Verkörperung | 46 |
| 4.3 | Eine Frage der Perspektive | 51 |
| 5 | Wahrnehmung – Einbildungskraft – Wiedererkennen – Sinnbildung | 61 |
| 6 | Nachbilder | 68 |
| 7 | Die Entstehung von Figuren im und als Akt der Wahrnehmung | 78 |
| 8 | Bibliographie | 90 |
| 8.1 | Nachweis von Aufführungen und Inszenierungen | 90 |
| 8.2 | Literaturverzeichnis | 90 |
| 8.3 | Internetquellen | 93 |
| | Abstract | 95 |
| | Lebenslauf | 97 |

1 Einleitung

Das Besondere an einem Ereignis wie einer Theateraufführung ist, dass es einzigartig ist. Alles, was währenddessen erfahrbar wird, ist im Moment des Entstehens schon wieder Vergangenheit. Im Entstehen, im Vollzug einer Aufführung schwingt das Risiko des sich Verflüchtigens, des Vergehens mit. Dieser Prozess des sich Konstituierens und Auflösens steht und fällt mit der Wahrnehmung durch das Publikum. Das Entstehen von Figuren ist mit dieser Ausgangssituation eng verbunden. Mein Interesse ist es, mich mit diesen Vorgängen zu beschäftigen und Figuration als einen Entstehungsprozess von Figuren im und als Akt der Wahrnehmung darzustellen. Mir geht es nicht darum, Figuren auf Basis einer dramatischen Textvorlage und eines Regiekonzepts als fixe Rollengestalten zu interpretieren, sondern zu beschreiben, was zwischen der Darstellung und der Wahrnehmung durch mich als Zuschauer geschieht. Anhand von zwei Aufführungsanalysen, die ausschnittsweise als Beispiel dienen, möchte ich herausfinden, ob es möglich ist, auch allgemeine Schlüsse zur Funktionsweise bzw. zu den Eigenschaften von Figuration zu ziehen. Dadurch öffnet sich ein sehr subjektiver Blick auf die Thematik, den ich versuche transparent zu machen und dabei meine Einschätzung in einen allgemeinen Kontext zu setzen. Dazu habe ich ganz bewusst zwei Inszenierungen unterschiedlichen Genres gewählt. Das ist zum einen „Wer hat Angst vor Virginia Woolf...?“¹, eine Sprechtheaterinszenierung des Wiener Burgtheaters, und zum anderen „pitié!“², eine Tanztheaterproduktion von Les Ballets C de la B, die im Museumsquartier Wien gastierte.

Eine Figur ist für mich ein heterogenes Konstrukt und beschränkt sich nicht auf

- 1 Edward Albee: *Wer hat Angst vor Virginia Woolf...?* Burgtheater Wien. Spielzeit 2008/09. Premiere am 18. Oktober 2008. Regie: Jan Bosse, Bühne: Stéphane Laimé, Kostüme: Kathrin Plath, Licht: Friedrich Rom, Dramaturgie: Henning Nass, Joachim Lux. Mit Christiane von Poelnitz (Martha), Joachim Meyerhoff (George), Katharina Lorenz (Putzi), Markus Meyer (Nick). Die Aussagen über diese Inszenierung basieren auf Vorstellungsbesuchen am 4., 13., 26. November 2008, am 1. März und 14. Juni 2009 und auf danach durchgeführten Gedächtnisprotokollen.
- 2 Les Ballets C de la B, Alain Platel, Fabrizio Cassol: *pitié!* Österreichische Erstaufführung. Tanzquartier Wien. Halle E. Spielzeit 2008/09. Premiere am 6. März 2009. Weitere Vorstellung am 7. März 2009. Konzept und Regie: Alain Platel, Musik: Fabrizio Cassol, Dramaturgie: Hildegard De Vuyst, Musikdramaturgie: Kaat De Windt, Bühne: Peter De Blicq, Kostüme: Claudine Grinwis Plaat Stultjes, Licht: Carlo Bourguignon, Ton: Caroline Wagner, Michel Andina. Die Aussagen über diese Inszenierung basieren auf dem Vorstellungsbesuch am 7. März 2009 und der Analyse eines Aufführungsmitschnitts (Théâtre de la Ville, Paris) aus der Mediathek des Tanzquartier Wien.

die menschliche Gestalt. Ich beschreibe den Entstehungsprozess verschiedener Figurenformen. Dabei versuche ich darzustellen, dass eine Figur keine vorgegebene Größe ist, sondern dass sie sich erst in meiner Wahrnehmung konkretisiert und bearbeitet wird. Ich untersuche meine Wahrnehmung menschlicher Darstellungen, und wie dabei Figurenkonstellationen entstehen können. Am besten ist das zu begreifen, wenn man die Möglichkeit hat, mehrere Aufführungen einer Inszenierung zu besuchen und dabei feststellt, dass diese sich voneinander unterscheiden, auch wenn sie auf demselben Konzept beruhen, das auf Wiederholbarkeit abzielt. Dann wird deutlich, dass nicht nur der Darsteller immer aufs neue die Figur kreiert, sondern dass diese auch von mir jedes Mal in einem anderen Licht wahrgenommen wird. Figuration beschreibt die Art und Weise, wie sich eine Figur zwischen ihrer Darstellung und ihrer Wahrnehmung konkretisiert.

Dieser Prozess durchläuft verschiedene Phasen, die ich im Aufbau meiner Diplomarbeit aufgreife und wiedergebe. Zu Beginn setze ich mich mit der Begrifflichkeit an sich auseinander, um mir ihrer Bedeutung klarer zu werden. Dann werde ich den Verlauf von Figuration im Theater nachzeichnen, indem die Kapitel zum Teil mit dem Ablauf einer Aufführung zusammenhängen. Zu Beginn steht die Erwartung, die Neugier und das Vorwissen. Dessen folgt das tatsächliche Erlebnis, das bestimmte Auffälligkeiten aufweist, auf die ich zu sprechen komme. Danach beschäftige ich mich mit der Einbildungskraft, und wie sie mein Erleben ergänzt. Und zuletzt mit den so genannten Nachbildern. Sie stellen die Aufarbeitung des Erlebten dar. Diese Kategorien sind nicht so voneinander zu trennen, wie es den Anschein hat. Immer wieder gibt es Überlappungen und Vor- bzw. Rückwärtsbewegungen in der Beschreibung. Das menschliche Bewusstsein und die Wahrnehmung von Ereignissen funktionieren aber genauso. Die einzelnen Erlebnisse sind nicht isoliert zu betrachten, sondern sind meistens in Bezug auf etwas zu verstehen. Das Auftreten von etwas völlig Neuem hingegen, etwas Überraschendem lässt mich die eigene Wahrnehmung in besonderer Weise erleben. Alle Erlebnisse und in Folge ihre Wahrnehmung durch mich haben die Gemeinsamkeit eines Gegenübers. Ich nehme als Zuschauer keine passive Position ein, indem ich das Erlebte nur in mich aufnehme und bewerte. Ich

reagiere auf das Wahrgenommene in unterschiedlicher Weise. In meiner Arbeit möchte ich mich mit diesen Reaktionen beschäftigen, die sich aus meinen Erwartungen und meinen Erfahrungen sowie aus Assoziationen und Recherchen zusammensetzen.

Die Forschungslage in der wissenschaftlichen Literatur weist einen interdisziplinären Zugang zur Thematik auf und behandelt Figuration auch außerhalb eines theatralen Zusammenhangs³. Allen Untersuchungen gemeinsam ist der Umstand, dass sie keinen festen Zuschreibungen im Sinne von Gegensätzlichkeiten gehorchen. Vielmehr geht es darum, das Spannungsfeld auszuloten, in dem sich Figuren jeglicher Art konstituieren bzw. immer wieder neu figurieren. Mit einem interdisziplinären Blick auf das Geschehen wird sichtbar, dass jegliche Figurenkonzeption ihre Komplexität im Rahmen eines Prozesses erlangt.

Dieser Entstehungsprozess soll nun im Mittelpunkt stehen, und die Aufmerksamkeit auf dessen wesentlichstes Element, die subjektive Wahrnehmung, gelenkt werden, in der die Figuren des Theaters trotz ihrer Vergänglichkeit nicht nur zum Leben erweckt, sondern durch die Erinnerung im Bewusstsein gehalten werden.

3 Vgl. z. B.: Onuko, Atsuko; Pekar, Thomas (Hrsg.): *Figuration – Defiguration. Beiträge zur transkulturellen Forschung*. München: Iudicium, 2006.

2 Was ist Figuration?

Unter Figuration verstehe ich den Entstehungsprozess einer Figur, wie ich ihn in einer Theateraufführung wahrnehme. Eine Aufführung stellt einen zeitlichen und räumlichen Rahmen dar, und ist eine Grundlage für meine Wahrnehmung einer Figur. Dieser Prozess bezieht sich nicht nur auf die künstlerische Darstellung innerhalb dieses Rahmens, sondern ist auch von meiner subjektiven Befindlichkeit abhängig. Die Art und Weise wie eine Figur vom Zuschauer wahrgenommen wird, ist ein wesentlicher Bestandteil für ihre Entstehung. Figuration macht also eine Doppelbewegung, sie ist ein Prozess der Wahrnehmung, der wechselseitig wirkt, nämlich durch das Etwas, das sich der Wahrnehmung bietet, und den Vorgang der Wahrnehmung selbst⁴.

Mein Hauptaugenmerk in dieser Arbeit liegt in der Beschreibung menschlicher Darsteller im Rahmen einer Aufführung, ihrer körperlichen Äußerungen und der Möglichkeiten, damit eine Figur in meiner persönlichen Wahrnehmung entstehen zu lassen. Diese Figur kann das Erscheinungsbild einer durch einen dramatischen Text vorentworfenen Rolle sein (wie zum Beispiel George in „Wer hat Angst vor Virginia Woolf...?“), der individuelle Ausdruck eines Tänzers, der auf einem choreographischen Konzept beruht (wie zum Beispiel der Mann im blauen Overall in „pitié!“), oder auch das in meiner Wahrnehmung assoziativ hervorgerufene Gemälde einer Pietà (wie zum Beispiel in „pitié!“ die menschliche Pyramide mit Pietàcharakter).

Figuration ist ein dynamischer Vorgang, der sich über phänomenologische und semiotische Prozesse erstreckt und über die Wahrnehmung des Publikums entscheidend beeinflussbar wird: Bedeutung entsteht erst im und als Akt der Wahrnehmung.

Um Figuration zu beschreiben, widme ich mich in der Analyse zweier Inszenierungen der Beschreibung meiner Wahrnehmungen (phänomenologische Ebene) und versuche, sie zunächst nicht mit der Bedeutungsebene (semiotische Ebene) gleichzusetzen. Das gelingt nicht so einfach, denn der Übergang zwischen der sinnlichen Wahrnehmung und der Konstituierung von Bedeutung ist fließend.

⁴ Vgl. Roselt, Jens: *Phänomenologie des Theaters*. (Übergänge. Texte und Studien zu Handlung, Sprache und Lebenswelt, Band 56). München: Wilhelm Fink, 2008. S. 151.

Auf der einen Seite erfolgt die Wahrnehmung der ablaufenden Prozesse während einer Aufführung über das Wiedererkennen und Zuordnen der theatralen Zeichen. Der Mensch neigt dazu, sofort Sinnzusammenhänge zu suchen und einzuordnen. Auf der anderen Seite stellt eine Aufführung immer ein Erlebnis dar, welchem sich der Zuschauer mit einer gewissen Wahrnehmungslust widmet. Reibungen entstehen dabei, wenn diese Wahrnehmungslust mit der Sinnsuche kollidiert, und damit das Wahrgenommene nicht mehr als einfach gegeben angenommen wird⁵.

„[...] Das Lernen bereitet nicht nur den Philosophen größtes Vergnügen, sondern in ähnlicher Weise auch den übrigen Menschen (diese haben freilich nur wenig Anteil daran). Sie freuen sich deshalb über den Anblick von Bildern, weil sie beim Betrachten etwas lernen und zu erschließen suchen, was ein jedes sei, z. B. daß diese Gestalt den und den darstelle. (Wenn man indes den dargestellten Gegenstand noch nie erblickt hat, dann bereitet nicht das Werk als Nachahmung Vergnügen, sondern wegen der Ausführung oder der Farbe oder einer anderen derartigen Eigenschaft.)“⁶

Ich versuche die Lust am Zuschauen (wieder) zu entdecken, die Dinge zu betrachten, und ihre Wirkung auf mich zu beschreiben. Dabei soll eine Entwicklung anschaulich werden, in deren Verlauf es ganz selbstverständlich zur Entstehung von Bedeutung kommt.

Phänomenologisch gesehen beginnt die Aufführung mit dem in Erscheinung treten der Zuschauer und der Darsteller. Das geschieht unabhängig von Text und Sprache. Auch das Erscheinen der Darsteller und Zuschauer ist nicht zwingend an denselben Zeitpunkt gekoppelt. Es können zum Beispiel die Darsteller schon längst agieren, bevor die Zuschauer hinzukommen und sie wahrnehmen. Meist dient diese Situation dazu, eine besondere Atmosphäre aufzubauen. Sogar ohne

5 Vgl. Kapitel 4.

6 Aristoteles: *Poetik*. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2001. S. 11 u. 13 (Es handelt sich um eine zweisprachige, altgriechisch-deutsche, Ausgabe. Die Seitenangabe bezieht sich auf den deutschsprachigen Text).

Darsteller ist das möglich, indem etwa eine bestimmte Lichtstimmung oder Musik diese besondere Atmosphäre herstellen. Wenn das Publikum sich in einer Warteposition wieder findet, kann das ein gewollter Effekt sein, der aber meistens erst im Nachhinein als solcher wahrgenommen und erkannt wird. Bereits zu diesem Zeitpunkt kann schon Bedeutung erzeugt werden, die aus einem bestimmten Zusammenhang herrührt, aber vielleicht noch nicht bewusst wahrgenommen wird. Diese Phase ist der Beginn, sich auf etwas Neues, Anderes oder Fremdes einzulassen und in eine andere Atmosphäre einzutauchen. Jens Roselt bezeichnet diese als „Schwellensituation“⁷. Es ist eine unsichere Situation: wird man sich als Zuschauer auf diese Erfahrung einlassen? Wird man diese, einem selbst noch fremden, Erlebnisse ertragen, aushalten, oder versucht man, sie sich anzueignen, sie anderen Gedanken unterzuordnen? Es entsteht eine Spannung, vor allem wenn Fragen offen bleiben, oder verschiedene Reaktionen möglich sind. Wenn alles klar scheint, kann es sein, dass man sich zurücklehnt und berieseln lässt, doch eine Unsicherheit über das Geschehen macht plötzlich die eigene Wahrnehmung wieder bewusst und die Aufführung spannend. Diese unsichere Situation ist nicht so offensichtlich und wird durch Unregelmäßigkeiten erkennbar, die uns unserer Unsicherheit vor Augen führen. Jens Roselt bezeichnet dies als einen markanten Moment:

„Der markante Moment im Theater zeichnet sich dadurch aus, dass durch ihn eine Erfahrung gemacht werden kann, die nicht ausschließlich im Ablauf bzw. Nachvollzug szenischer Vorgänge beschrieben werden kann, sondern diese mit der Wahrnehmung des Zuschauers verlötet.“⁸

In einem solchen Fall wird man sich der eigenen Wahrnehmung bewusst und damit auch, welche Auswirkungen sie auf den Verlauf der Aufführung hat: durch solche Momente kann sich der persönliche Wahrnehmungsverlauf ändern und sich neu ausrichten. Dabei wird deutlich, dass es nicht nur darum geht, Bedeutung und Sinn zu vermitteln bzw. zu erkennen, sondern dass es sich um eine ästhetische

7 Roselt, Jens: *Phänomenologie des Theaters*. S. 193.

8 Ebd. S. 13.

Erfahrung handelt, die einem durchaus Befriedigung verschaffen kann. Das Innehalten, Staunen, Überlegen im Verlauf des Wahrnehmens steht im Zentrum der Untersuchung:

„[...] Es geht um mögliche Irritationen der Zuschauer, bei denen Vorgänge der Wahrnehmung und Interpretation ihrer Selbstverständlichkeit enthoben wurden. Vertraute Rezeptionsstrategien konnten fraglich werden, ohne ad hoc durch neue Gewissheiten ersetzt zu werden. Gerade in den markanten Momenten, in denen die sinnliche Auffassung problematisch wird und das sinnhafte Verstehen ins Stocken gerät, kann die Prozessualität von Erfahrungen selbst erfahrbar werden.“⁹

Zwischen Darstellern und Zuschauern muss eine Übereinkunft bestehen, man vergewissert sich einander, auch ohne es auszusprechen. Am ehesten ist das mit einer Spannung zu vergleichen, die sich aufbaut und überträgt. Es sind nicht die Darsteller allein, die für die Spannung verantwortlich sind. Auch die Zuschauer sind gespannt. Jens Roselt stellt die Frage: „Was steckt eigentlich dazwischen?“¹⁰ und meint damit, was zwischen den Zuschauern und der Bühne bzw. zwischen den Sinnen der Zuschauer und den Körpern der Darsteller geschieht. Er klammert den Prozess des Verstehens nicht aus, sondern will der Überlegung nachgehen, Theater von einem anderen Blickwinkel aus zu betrachten. Es gilt nicht mehr, nur zu überlegen, was steckt eigentlich dahinter, was war gemeint, sondern eine Aufführung geschehen zu lassen und aus diesem Ereignis als Ergänzung einen Sinn zu ziehen.

Roselt verknüpft die Erfahrung eines markanten Moments mit dem Staunen. Staunen sei ein Zustand, in dem man nichts weiß, ein Moment der Unruhe darüber und daher mit erhöhter Aufmerksamkeit verbunden¹¹. Diese Erfahrung geht auch mit einer gewissen Neugier einher, die die Spannung noch erhöht. Ein kurzer Moment, der uns sogleich den Anspruch erheben lässt, mehr wissen zu wollen.

9 Ebd. S. 16.

10 Ebd. S. 17.

11 Ebd. S. 18 ff.

Eine Theatererfahrung ist eine komplexe Wahrnehmungsleistung. Viele verschiedenen Dinge sind simultan gegeben und können erfahrbar werden. Der Entstehungsprozess von Figuren ist von der Aufmerksamkeit des Zuschauers abhängig und hat unter diesen Voraussetzungen einen variablen Verlauf. Es sind verschiedene Faktoren daran beteiligt, die ich versuche auszumachen. Dabei stellt nicht nur meine schwankende Aufmerksamkeit, sondern auch die Vergänglichkeit meines Studienobjekts eine besondere Herausforderung dar. Wie kann ich meine Wahrnehmungserlebnisse für andere nachvollziehbar machen? Der Vorgang, auf dem sie beruhen, ist passé. Und meine persönlichen Erinnerungen scheinen bruchstückhaft und klein. Wie also das Vergehende bewahren bzw. das Vergangene heraufbeschwören? Weder kann ich eine Vorstellung mitschneiden, noch gelingt in einem dunklen Zuschauerraum eines Theaters eine passable Mitschrift. Ich müsste mich ständig zwischen schreiben und zuschauen entscheiden. Für die Analyse von „pitié!“ kann ich im Nachhinein eine Dvd konsultieren. Ich verwende dieses Screening unter der Annahme, als ob ich die Aufführung weitere Male gesehen haben könnte. Es gibt dabei zu beachtende Unterschiede, wie etwa die Möglichkeit, die Dvd anzuhalten, um eine Szene erneut ansehen und protokollieren zu können. Bei „Wer hat Angst vor Virginia Woolf...?“ musste ich anders vorgehen. Bei meinem ersten Besuch einer Vorstellung habe ich versucht, mich einfach darauf einzulassen. Anfangs schrieb ich noch mit, machte Notizen, doch die wurden spärlicher, als mich die Aufführung zunehmend in ihren Bann zog. Ich machte daraufhin im Nachhinein Notizen. Das wusste ich beim zweiten Mal schon, ich schaute bewusster, um später besser ein Protokoll anfertigen zu können. Bei den weiteren Aufführungsbesuchen versuchte ich, mich anhand der Protokolle auf verschiedenen Dinge, die mir schon aufgefallen waren, zu konzentrieren, um sie zu ergänzen oder zu korrigieren. Bei „pitié!“ war das anders. Einmal sah ich die Aufführung live und machte Notizen. Dann hatte ich nur mehr die Dvd zur Verfügung. Ich sah sie mir einmal ganz an, um alles noch einmal auf mich wirken zu lassen. Dann beschloss ich, an bestimmten Szenen zu arbeiten, die mich besonders beeindruckt hatten, und an die ich mich gut erinnern konnte. Die Zugangsweise unterscheidet sich zwar, es lässt sich aber eine Parallele

erkennen. Bestimmte Gegebenheiten, Dinge erscheinen dominanter als andere in meiner Wahrnehmung, und ich erinnere mich entsprechend besser als sie. Welche Details, welche Bilder sind mir besonders ins Auge gestochen, an denen ich mich im weiteren Verlauf orientiere? Mir war wichtig, mich vor allem mit dem körperlichen Erscheinungsbild der Darsteller auseinander zu setzen, und damit ist auch die genaue Beobachtung der körperlichen Aktionen verbunden. In „pitié!“ fiel mir das leichter, da in einer Tanztheaterproduktion naturgemäß dem Körper und körperlichen Darstellungen eine besondere Rolle zukommt. Bei „Wer hat Angst vor Virginia Woolf...?“ ist der verbale Aspekt meist stärker. Allerdings gelang es mir, mit der Zeit meine Konzentration zunehmend auf die körperlichen Aktionen der Schauspieler zu lenken, und dabei die Wahrnehmung des Sprechtextes kontinuierlich zurückzudrängen, um mich nicht nur von ihm verführen zu lassen. Das zeigt in zweierlei Form, wie beweglich die eigene Wahrnehmung ist. Nicht nur die Dinge, die ich wahrnehme, versuchen mich in ihren Bann zu ziehen. Auch ich kann versuchen, meine Aufmerksamkeit auf bestimmte Dinge zu richten. Aber ich habe beides nicht vollständig unter Kontrolle.

Als Zuschauer und Mensch kann ich mich nicht der Wahrnehmung meines Umfeldes verschließen. Selbst wenn ich mir die Augen und Ohren zuhalte, befinde ich mich in einem spezifischen Raum, zum Beispiel einem Theater, der auf mich einwirkt. Die sinnlichen Eindrücke sind Teil des Erlebens bzw. Wahrnehmens von Ereignissen, die vom Bewusstsein weiterbearbeitet werden. Als Zuschauer bin ich kein unbeschriebenes Blatt, und die sinnliche Wahrnehmung ist kein isolierter Istzustand, sondern ein nie endender Prozess. Im Vorfeld geprägt durch ein Vorwissen, das sich aus verschiedenen Komponenten zusammensetzt und eine Erwartungshaltung konstituiert. Im Erleben zeigt sich ein phänomenologisches Erlebniswissen, das durch fortlaufende Assoziationen ergänzt wird. Daraus ergibt sich eine Interpretation bzw. semiotische Deutung des Erlebten. Im Nachhinein, während des Erinnerns, entstehen Nachbilder, die wiederum neuen Assoziationsketten folgen. Einer Aufführung liegt eine auf Wiederholbarkeit abzielende Inszenierung zu Grunde, sie selbst aber ist ein

vergängliches Ereignis, das nicht reproduzierbar ist. Diese Besonderheit spiegelt sich auch in der Wahrnehmung des Zuschauers wider. Ein Zuschauer, der eine Produktion öfter besucht, sieht verschiedene Aufführungen. Nicht nur weil sich der eigene Blick und damit die Perspektive verändert, sondern weil eine Aufführung ebenfalls Abweichungen zur Inszenierung aufweist. Im Vergleich mit anderen Zuschauern würde dieses Erlebnis noch vervielfacht, hat doch jeder weitere Zuschauer wieder eine „andere“ Aufführung gesehen. Diese Tatsache stellt für mich bei der Analyse der Inszenierungen, anhand derer ich mich mit Figuration beschäftige, eine besondere Erschwernis dar.

Die Figur hat zwar prinzipiell eine Konzeption erfahren und soll in jeder Aufführung erneut nach dieser Vorgabe konkretisiert werden. In der Durchführung ist das aber von den bereits genannten Komponenten abhängig: vom Darsteller und seiner Arbeit in einem bestimmten Rahmen, und der Wahrnehmung durch den Zuschauer.

Durch den Besuch einer Vorstellung entsteht ein Gesamteindruck, der sich verändert. Indem man versucht, einen unwiederbringlichen Gegenstand in Gedanken zu rekonstruieren, verändert man ihn unweigerlich. Denn während der Erinnerung an das Erlebte geht vieles verloren, einiges tritt vielleicht deutlicher zu Tage als es ursprünglich erlebt wurde, und manches kommt hinzu, weil es im assoziativen Gedankenfluss gut dazu passt bzw. durch weitere Erinnerungsbilder ergänzt wird.

Somit ist der Entstehungsprozess, die Figuration, mit der Figur eng verwoben, doch

„[w]as bringt die Figuration ins Spiel, das die Figur noch nicht beinhaltet, die sich ausgehend von Sprache, Dichtung und Rhetorik vor allem für die systematischen Bedürfnisse der christlichen Theologie als unverzichtbar erwiesen hat?“¹²

12 Boehm, Gottfried; Brandstetter, Gabriele; Müller, Achatz von (Hrsg.): *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*. Unter Mitarbeit von Maja Naef. (Reihe Bild und Text. 2007). München: Wilhelm Fink, 2007. S. 8.

Mit „Figur und Figuration“¹³ ist ein Band mit Beiträgen aus verschiedenen Disziplinen entstanden, der sich mit Figuration im Kontext performativer Bildprozesse beschäftigt. Es wird versucht, mit dem Begriff der Figuration das Phänomen des bewegten Bildes zu beschreiben, denn „nicht mehr die Figur, das heißt die Umrisslinie des Körpers, sondern die Reichweite der Bewegung im Umraum des Körpers bezeichnet Figuration.“¹⁴

Die Zugänge sind sehr unterschiedlich, das Interesse ist ein gemeinsames: wie ist etwas zu beschreiben, dass sich in Bewegung befindet und nicht fixierbar ist? Damit ist hier eben nicht nur die Bewegung der Figur an sich gemeint, sondern diejenige, die sie in der Wahrnehmung des Betrachters bzw. Zuschauers bekommt. In diesem Spannungsfeld, das sich zwischen den Darstellern und den Zuschauern bildet, tritt die Figur in den Vordergrund und wird greifbar.

Als Grundlage für einen Diskurs über Figuration wird auf Erich Auerbach und seine Studie zur „Figura“¹⁵ hingewiesen, um im weiteren den Unterschied zur figuratio zu ermitteln und den Begriff außerhalb der literaturwissenschaftlich-rhetorischen Forschung zu sehen.

Auerbach hat sich mit der Herkunft, Verwendung und Bedeutung von figura auseinandergesetzt und den Begriff der Figuration im folgenden in die Literaturwissenschaft eingeführt, in der man unter Figuration die Gestaltwerdung einer literarischen Textgrundlage durch den Leib des Schauspielers versteht.

Das etymologische Wörterbuch bestätigt, was vorher schon sichtbar ist. Der Begriff Figuration beinhaltet als Wortstamm den Begriff der Figur. Dieser ist aus dem altfranzösischen „figure“ entlehnt, welches sich aus dem lateinischen „figura“ ableitet. „Figura“ wiederum leitet sich aus dem Verb „figere“ ab, welches soviel wie „formen, gestalten“ bedeutet¹⁶. Schon hier ist die bewegliche Eigenschaft maßgebend. Zusätzlich wird an dieser Stelle auch auf die

13 Boehm, Gottfried; Brandstetter, Gabriele; Müller, Achatz von (Hrsg.): *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*.

14 Brandstetter, Gabriele: Schnittfiguren, Intersektionen von Bild und Tanz. In: Boehm, Gottfried; Brandstetter, Gabriele; Müller, Achatz von (Hrsg.): *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*. S. 27.

15 Auerbach, Erich: *Figura*. In: ders.: *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*. Bern, München: Francke, 1967. S. 55-92.

16 Kluge, Friedrich: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Bearb. von Elmar Sebold. 23. erweiterte Auflage, Berlin, New York: de Gruyter, 1995. (Erstauflage 1883). S. 264.

germanische Verwandtschaft mit „Teig“ hingewiesen. Ich denke dabei an Teig als ein formbares Material, das sich selbst verändert (er kann aufgehen, aus der Form gehen oder in der Form bleiben), und er kann verändert oder manipuliert werden (er wird geknetet, in Form gebracht). Ich assoziiere damit die Verbindung zu „formen, gestalten“¹⁷. Zu Figuration lässt sich in diesem Wörterbuch nichts finden, aber ein Eintrag zum Fremdwort „Fiktion“¹⁸, was soviel bedeutet wie „Erdachtes, Irreales“. Es ist aus dem lateinischen „fictio“ entlehnt, welches wiederum ein Abstraktum zu „fingere (fictum)“ ist und „formen, gestalten“ bedeutet. Weitere Verbindungen werden zu „fingieren“¹⁹ gegeben, was ebenso aus dem lateinischen „fingere“ gebildet wird und „vortäuschen“ bedeutet.

Auerbach weist darauf hin, dass schon in der Antike während der Gräzisierung der römischen Bildung der ursprüngliche Bedeutung, nämlich dem engeren Begriff eines plastischen Gebildes, eine weit allgemeinere zukam. Figura wird beweglicher, die Grenzen zu anderen Begrifflichkeiten wie etwa forma (Gußform) verwischen, und die Bedeutung wird auf grammatische, rhetorische, logische, mathematische, musikalische wie choreographische Erscheinungen ausgedehnt. Lukrez „überträgt den Begriff vom Plastischen und Optischen auf das Akustische und spricht von der figura verborum“²⁰, und im Bereich der Rhetorik ist es Cicero, der ihn erstmals, zwar noch nicht als Fachausdruck für die umschreibende und schmückende Redeweise, aber doch als technischen Ausdruck formuliert²¹. Vor allem in der Dichtkunst aber war figura besonders gut geeignet, nicht nur wegen ihrer guten Eignung im Versmaß des Hexameter, sondern auch wegen ihrer Bedeutungsvielfalt im Vergleich zu forma (Gußform) und imago (Abbild). Auerbach nennt Ovid und seine Metamorphosen, in denen figura mit verschiedenen Wortkombinationen für den Gestaltwandel, für das Spiel zwischen Urbild und Abbild steht. Bei Vitruv ist figura wieder plastische Gestalt, nicht von Verwandlung, sondern von „formender Herstellung einer Ähnlichkeit“²² ist die Rede. Quintilian schließlich stellt eine Figurenlehre der Rhetorik auf, deren

17 An dieser Stelle ist hinzuzufügen, dass ich meine Assoziationen in diese Richtung nicht weiter verfolgt und überprüft habe.

18 Kluge, Friedrich: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. S. 264.

19 Ebd. S. 266.

20 Auerbach, Erich: Figura. In: ders.: *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*. S. 58.

21 Vgl. ebd. S. 60.

22 Ebd. S. 61-62.

wichtigste Figur die versteckte Anspielung ist.

Auerbach vollzieht einen großen Bogen und legt den Schwerpunkt seiner Beschreibung auf die Bedeutung des Wortes *Figura* bei den Kirchenvätern als Realprophetie.

„[...] *figura* ist etwas Wirkliches, Geschichtliches, welches etwas anderes, ebenfalls Wirkliches und Geschichtliches darstellt und ankündigt. Das gegenseitige Verhältnis der beiden Ereignisse wird durch eine Übereinstimmung oder Ähnlichkeit erkennbar; [...].“²³

Damit ist gemeint, dass „die im Alten Testament auftretenden Personen und Ereignisse als Figuren oder Realprophetien der Heilsgeschichte des Neuen zu deuten [seien]“²⁴. Auerbach spricht von Figur und Erfüllung und führt als Beispiel Moses als „*figura Christi*“²⁵ an und Christus als „Erfüllung“²⁶ derselben. Beide seien

„keine abstrakte Idee, sondern innergeschichtlich und konkret. Die geschichtlich-wirklichen Figuren sind geistig zu deuten [...], aber die Deutung weist auf eine fleischliche, also geschichtliche Erfüllung [...] – denn es ist eben die Wahrheit Geschichte oder Fleisch geworden.“²⁷

Auch die gewöhnliche Allegorie werde als *figura* bezeichnet, doch im 4. Jahrhundert und danach hält sich die Anschauung, dass das Alte Testament eine Praefiguration des Neuen sei²⁸.

Bei Augustinus werden alle Formen von *figura* gebraucht und in der Mission und Unterweisung der Neubekehrten sei *figura* „[...] nicht *veritas*, sondern *imitatio veritatis*.“²⁹

23 Ebd. S. 65.

24 Ebd. S. 66.

25 Ebd. S. 67.

26 Ebd. S. 67.

27 Ebd. S. 67.

28 Ebd. S. 68 ff.

29 Ebd. S. 72.

Es entwickelt sich die Bedeutung der Gestalt, und aus dem Gegensatz von *figura* und *veritas* auch täuschende Gestalt. Weiters entwickelt sich ein weiterer Gegensatz, der zwischen, *figura* und *historia*.

„[...] *historia*, oder auch *littera*, ist der Wortsinn bzw. das durch ihn erzählte Ereignis, *figura* ist derselbe Wortsinn oder das Ereignis in bezug auf die darin verhüllte zukünftige Erfüllung, und diese selbst ist *veritas*, so daß also *figura* hier als mittlerer Terminus zwischen *littera* – *historia* und *veritas* erscheint.“³⁰

Und weiter „[...] können *figura* und *historia* oft für einander eintreten [...], und späterhin bedeuten sowohl *historiare* wie *figurare* „bildlich darstellen“, „illustrieren“, das erstere jedoch nur im Wortsinn, das andere daneben auch übertragen „allegorisch deuten“³¹. Auch weitere Begriffe wie etwa *imago* (Abbild) oder *umbra* (Schatten) sind neben *figura* in Verwendung, doch

„[...] vereinigt keines dieser Worte die Elemente des Begriffs so vollständig wie *figura*: das Schöpferisch – Bildende, den Wandel im bleibenden Wesen, das Spiel zwischen Abbild und Urbild; und so ist es nicht verwunderlich, daß *figura* am häufigsten, am allgemeinsten und am bezeichnendsten dafür verwendet wurde.“³²

„Die Figuraldeutung stellt einen Zusammenhang zwischen zwei Geschehnissen oder Personen her, in dem eines von ihnen nicht nur sich selbst, sondern auch das andere bedeutet, das andere hingegen das eine einschließt und erfüllt. Beide Pole der Figur sind zeitlich getrennt, liegen aber beide, als wirkliche Vorgänge oder Gestalten, innerhalb der Zeit; [...].“³³

Auerbachs Forschung zeigt die Bedeutungsvielfalt von *figura*, und dass *figura*

30 Ebd. S. 73.

31 Ebd. S. 73.

32 Ebd. S. 74.

33 Ebd. S. 77.

keine fixe Größe bezeichnet, sondern eine bewegliche, sich verändernde ist. Auch die Bedeutung einer „formenden Herstellung einer Ähnlichkeit“³⁴ ist für mich wichtig, denn in der Wahrnehmung einer Figur erkennt man ihre Bedeutung, indem man sie mit den eigenen Erinnerungen abgleicht und die Ähnlichkeiten vergleicht:

„Die Phantasie sucht sich somit nicht die Bilder aus, die am wahrscheinlichsten sind, sie entscheidet sich vielmehr für diejenigen, die der eigenen Erfahrung am nächsten liegen.“³⁵

Um dem Begriff der Figuration nicht nur in der Herkunft, sondern auch in der Bedeutung habhaft zu werden, habe ich den Duden herangezogen, wo folgendes verzeichnet ist: „1. (Mus.) Auflösung einer Melodie od. eines Akkords in rhythmische [melodisch untereinander gleichartige] Notengruppen. 2. (Kunstw.) a) figürliche Darstellung; b) Formgebilde.“³⁶

Figuration als eine figürliche Darstellung und ein Formgebilde setzt einen Entstehungsprozess voraus. Im Theater kann man oft von der Generierung einer Figur ausgehen, insofern dient der Prozess der Figuration einer figürlichen Darstellung. Im postdramatischen Theater lösen sich solche Annahmen auf, und man spricht nicht mehr von konkreten (konkret zum Beispiel in einem dramatischen Text angelegten) Figuren. Nichtsdestotrotz kann man aber durchaus von Formgebilden sprechen, die hervorgebracht werden und entstehen, und die auf uns als Zuschauer sinnlich einwirken und somit eine Konkretisierung erfahren. Um das Verständnis zu erweitern, findet sich unter „figurativ“ folgender Eintrag: „1.a) grafisch od. als Figur wiedergebend od. wiedergegeben; b) (etwas Abstraktes) gegenständlich wiedergebend.“³⁷

Figuration, ist also ein figurativer Vorgang, indem etwas Abstraktes sich darstellt bzw. dargestellt wird, und so eine Möglichkeit der sinnlichen Erfassung entsteht. Die abstrakte Idee sei der dramatische Text, das Regiekonzept, die Vorstellung,

34 Ebd. S. 61-62.

35 Wihstutz, Benjamin: *Theater der Einbildung. Zur Wahrnehmung und Imagination des Zuschauers*. (Theater der Zeit, Recherchen 43). Berlin: Theater der Zeit, 2007. S. 63.

36 *Duden. Fremdwörterbuch*. Hrsg.: Dudenredaktion. Band 5. 7. neu bearb. u. erweiterte Auflage, Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag, 2001. S. 311.

37 Ebd. S. 311.

die der Schauspieler von der Figur bzw. des Darzustellenden hat. Die gegenständliche, im Sinne von realisierte, konkretisierte Ausformulierung bietet sich der sinnlichen Wahrnehmung des Zuschauer dar. In der Wahrnehmung des Zuschauers wird die Figur zur Figur bzw. erlangt eine (weitere) Konkretisierung, indem sie verglichen, angepasst, verändert, erinnert etc. wird.

Ein abstrakter Gedanke oder eine innere Vorstellung werden konkretisiert. Nun sind sie sichtbar für den Betrachter, dessen Blick gelenkt wird, nämlich durch die sichtbaren Dinge selbst und durch seine eigene Wahrnehmung, die sich darauf richtet.

„Spricht man von Figuration und dem Sinn, den sie generiert, dann heißt dies, dass etwas Absentes, etwas das aussteht, übertritt in eine visuelle Gegenwart. Für die theologische Figuralinterpretation war dies die figurale Einlösung einer Verheissung gewesen. Für den Künstler ist es die Gestaltwerdung dessen, was z. B. in seinem Konzept auf abstrakte Weise vorentworfen ist. Für einen Wissenschaftler mag die Figuration seines Modells die Lücke schließen zwischen dem, was sein Kalkül *erwarten* lässt und dem, was die Erprobung *bestätigen* kann.“³⁸

Die Dekonstruktion der Figur schließt die Figuration nicht aus, sondern spielt ihr in die Hände. Mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts macht sich das auch in der modernen Malerei bemerkbar. Gottfried Boehm³⁹ zieht zur Erläuterung Bilder von Matisse heran, die sich durch ihren flächigen Gebrauch des Ornaments auszeichnen. Die Stillleben und ihre Gegenstände schmiegen sich an die Ranken und gleichen sich scheinbar an die Muster an. Aber andersherum gesehen heben eben diese Ornamente die Figürlichkeiten hervor. Es entsteht also keine einheitliche Fläche, auf der nichts zu erkennen wäre. Außerdem werden Bildräume und Figuren angeschnitten oder müssten eigentlich aus der Bildfläche

38 Boehm, Gottfried: Die ikonische Figuration. In: Boehm, Gottfried; Brandstetter, Gabriele; Müller, Achatz von (Hrsg.): *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*. S. 37.

39 Ebd. S. 33-52.

herausragen. Mit dieser Fragmentierung dehnt sich die Aufmerksamkeit über den Bildrahmen hinweg aus. Der Blick wird beweglicher. Die Wahrnehmung wird von den fixen Bezugspunkten weg auf das, was sich dazwischen abspielt, gelenkt. Und der Blick richtet sich auf das Bewegliche, das Dazwischen: auf das, was Figuration bezeichnet.

So abwegig dieser Vergleich zunächst erscheinen mag, so schlüssig kann er auch für eine Aufführungsanalyse sein. Denn auch eine Aufführung ist keine glatte Angelegenheit, in die sich alle Figuren bzw. Darsteller einfügen und sozusagen im ganzen verschwinden bzw. aufgehen.

„Zwischen dem kontinuierenden Horizont und dem herausgehobenen Element baut sich eine Spannung auf, die sie auseinander treibt – unter Bedingung einer stets gemeinsamen Sichtbarkeit.“⁴⁰

In „pitié!“ geht es zum Beispiel nicht darum, dass in einer durchgängig erzählten Handlung einzelne Darsteller als Hauptfiguren sichtbar sind. Vielmehr sind durchgehend mehr als ein Dutzend Menschen gleichzeitig auf der Bühne. Es wird gesungen, getanzt, gesprochen und oft alles gleichzeitig. Fast chaotisch, doch es ist nicht so, dass alles eins ist, und ich mich an nichts konkretes erinnern würde. Vielmehr kristallisieren sich aus dieser Gesamtheit Einzelheiten heraus, die mir nicht einfach unwillkürlich auffallen, sondern in einer bestimmten Struktur dominant werden.

Vergleichbar mit der Spannung in einem dramatischen Text, wird hier die eigene Wahrnehmung unter Spannung gesetzt. Es zeigt sich die eigene Unsicherheit, dass man der eigenen Wahrnehmung nicht Herr wird. Es sind nicht nur die Elemente, auf die sich die Aufmerksamkeit richtet, die sich verändern, sondern auch die Aufmerksamkeit selbst, die veränderlich ist.

„Wenn von der Beweglichkeit der „figura“, wenn vom Prozess der Figuration die Rede ist, dann verdanken sie [Horizont und Element;

40 Ebd. S. 35-36.

Anmk.] sich eben dieser Wirksamkeit des Kontrastes. Figuration meint, kurz gesagt, ein visuelles Hervortreten von Etwas, eine auf Dauer gestellte Genese, in der ein Dargestelltes plastische Greifbarkeit gewinnt, sich räumlich und bewegungsmäßig ausdifferenziert.“⁴¹

Die angesprochene Beweglichkeit kennzeichnet nicht nur das Wahrgenommene, sondern ist ein Grund dafür, dass wir es wahrnehmen. Deswegen die Bezeichnung des Prozess(haften). Boehm weist darauf hin, dass das sogar auf das unbewegte Bild zutrifft, das zwar festgelegt ist, aber immer wieder von neuem betrachtet werden kann.

„Es ist die Figuration, an der die *Paradoxie* eines *werdenden Gewesenseins* zum Austrag kommt, sich *Gewesensein* und unabdingbare *Zukünftigkeit* simultan als das „Gleiche“ darbieten. Bilder haben als Relikte, die aus einer Vergangenheit in jede Gegenwart hineinragen, Zukunft.“⁴²

41 Ebd. S. 36.

42 Ebd. S. 50.

3 Was (m)ich erwarte(t)

Ein entscheidender Aspekt eines Theaterbesuchs ist die Erwartungshaltung, die der Zuschauer hegt. Jeder Mensch geht aber unterschiedlich damit um. Manche sind früh genug vor dem Beginn der Vorstellung da, um noch den kleinen Einführungsvortrag zu hören, der an manchen Theatern angeboten wird. Der an der Inszenierung beteiligte Dramaturg bereitet die Zuschauer darauf vor, was sie an diesem Abend erwartet, indem er ihnen Material liefert, das eine Interpretation erleichtert. Er erwähnt nicht, dass nicht nur die Zuschauer etwas von diesem Abend, der Vorstellung, der Inszenierung, den Darstellern etc. erwarten, sondern dass auch sie erwartet werden. Im wahrsten Sinne des Wortes nämlich von den Darstellern selbst, die sich fragen, wie sie und ihre Aufführung ankommen werden. Ob ihnen eine gutgesinnte Atmosphäre entgegen strömt, von einem Publikum, das aufnahmewillig ist. Oder ob sie abgelehnt oder vielleicht gar nicht wahrgenommen werden. Schon hier wird deutlich, wie wichtig Darsteller und Zuschauer füreinander sind. Es zählt nicht nur die Anwesenheit beider, sondern auch das Bewusstsein und die Wahrnehmung voneinander.

Andere Zuschauer wiederum kaufen sich ein Programmheft und studieren dieses eingehend, um sich auf die Vorstellung vorzubereiten. Wieder andere kommen genau so, dass gerade genügend Zeit bleibt, um den Sitzplatz aufzusuchen, und sind dann froh, wenn die Vorstellung möglichst bald beginnt. Und wieder andere kommen zu spät und müssen sich gefallen lassen, später, in der Pause oder gar nicht mehr eingelassen zu werden. Ich erwähne das, weil das für die folgende Szenenbeschreibung entscheidend ist.

Alle diese verschiedenen Zuschauer haben bestimmte Erwartungen an die Vorstellung, sogar oder gerade die, die sich einfach hineinsetzen und abwarten was passiert. Aus dieser Perspektive möchte ich die Anfangsszene von „Wer hat Angst vor Virginia Woolf...?“ beschreiben.

3.1 „Wer hat Angst vor Virginia Woolf...?“ (Burgtheater, Wien, 2008/09)

Wenn ich mich zurückerinnere, würde ich mein Vorwissen als sehr allgemein bezeichnen. Ich wusste, in „Wer hat Angst vor Virginia Woolf...?“ geht es um ein älteres Ehepaar, das einen Rosenkrieg äußerster Perfektion pflegt, und dass es in den 1960er Jahren dafür ein Schauspielerehepaar gab, das in einem erfolgreichen Film die Hauptrollen Martha und George hervorragend verkörperte: Elizabeth Taylor und Richard Burton. Ich war mir nicht sicher, ob ich den Film schon in voller Länge gesehen hatte, und dennoch schließen diese wenigen Informationen sehr viel mehr ein, als ich zunächst glauben wollte. Allein schon der Gedanke an Elizabeth Taylor beeinflusst das Bild, das ich, wenn auch unscharf, von der Figur der Martha habe: eine gut aussehende, vielleicht durch ihre Lebensgewohnheiten etwas verbrauchte, vollbusige Frau mit dunklen, aufgetupierten Haaren Mitte vierzig. Richard Burton gibt den Collegeprofessor George, der leger gekleidet, etwas älter als seine Frau ist, und wie sie einen erhöhten Alkoholkonsum pflegt. Zwei Persönlichkeiten, die leidenschaftlich im Rausch aneinandergeraten und sich wüste Wortgefechte liefern.

Im folgenden beschreibe ich die Auftrittsszene von Martha und George bzw. den Ablauf zu Beginn der Aufführung von „Wer hat Angst vor Virginia Woolf...?“.

Meine Beschreibung beginnt allerdings schon mit meinem eigenen Eintritt in den Zuschauerraum. Ich suche meinen Platz auf und betrachte das Treiben der einströmenden Zuschauer in den Saal. Mein Blick richtet sich auf die Bühne. Sie ist leer und unbeleuchtet, nur der Lichteinfall aus dem Auditorium erhellt sie im Halbdunkel. Die Atmosphäre im Publikum ist belebt, die Zuschauer unterhalten sich und scheinen nicht zu bemerken, dass der Zeitpunkt des Vorstellungsbegins schon da ist. Einige von ihnen haben ihren Sitzplatz noch nicht gefunden, manche sitzen auf einem falschen Platz. Nach dem Besuch mehrerer Aufführungen fällt mir auf, dass in der ersten Reihe besonders darauf geachtet wird, dass ein Platz frei bleibt. Die Billeteurin überprüft die Platzkarte eines Zuschauers und bittet ihn, sich um einen Sitz zu versetzen. Bald höre ich ein Rumoren in der rechten Saalhälfte, denn ein Mann und eine Frau sind seitlich rechts durch die Saaltür eingetreten, die sich verhältnismäßig laut bemerkbar machen. Aber die beiden

suchen nicht nach einem Sitzplatz, sondern bewegen sich Richtung Bühne. Die Frau stolziert voran, der Mann folgt etwas langsamer, beinahe schlendernd. Der Mann könnte gerade noch als Zuschauer durchgehen, sie hingegen zieht bereits alle Blicke auf sich und macht sich in ihrem auffallenden Gehabe zum Mittelpunkt der Aufmerksamkeit im Zuschauerraum. Ihr Benehmen ist ein „sich in Szene setzen“ und geschieht mit einem gewissen Nachdruck, der zu einer Abgrenzung führt. Einer Abgrenzung, die sie für mich vom Publikum abhebt, und ich sie als Schauspielerin einordne. Das gilt auch für den Mann, der ihr gefolgt ist bzw. sie einholt oder auch überholt. Ich betrachte die beiden genauer. Mein Blick fällt zuerst auf ihr Äußeres. Ihre Kleidung würde unter der der anderen Theaterbesuchers nicht weiter auffallen, wenn sie sich ein wenig unauffälliger unter Publikum gemischt hätten. Wenn ich aber genauer hinsehe, dann fällt ihre Bekleidung doch etwas aus dem Rahmen. Sie trägt einen goldfarbenen Bleistiftrock. Er ist aus glänzendem Seidensatin, sehr eng und reicht bis knapp unter Knie. Ich finde, sie sieht eigentlich sehr schick aus. Sie hat schwarzes, lockiges, auftoupiertes, etwa kinnlanges Haar und trägt eine große, runde Sonnenbrille an einer Kette um den Hals. Im Rückblick glaube ich mich erinnern zu können, dass sie sie manchmal auch aufsetzt. Ich finde es sehr ungewöhnlich, wenn ein Zuschauer eine Sonnenbrille aufhätte. Das ist mit ein Grund, warum ich ihre Kleidung als Kostüm identifiziere. Er trägt einen Anzug, das Hemd hängt aus der Hose, die unter seinem Bauch immer wieder ins Rutschen kommt. Modisch könnte man die beiden Anfang der 1970er Jahre einordnen, allerdings abgeschwächter und damit zeitloser. Da sonst noch nicht viel zu sehen oder zu hören ist, fällt mein Blick zuallererst auf das äußere Erscheinungsbild der beiden Schauspieler. Dazu zählt das Kostüm, die Frisur und eventuelle Requisiten. Je nach dem, wo man als Zuschauer sitzt, hat man die Möglichkeit, die beiden auch genauer unter die Lupe zu nehmen. Der Mann hat graues, etwas zu langes, wirres Haar und trägt eine randlose Brille. Dazu kommt ein schlurfender Gang. Insgesamt wirkt er zu früh gealtert. Er erscheint ein wenig energielos, das macht sie aber doppelt wett. Auch wenn sie nicht spricht, ist sie sehr laut. Etwas ungeschickt versucht sie die Bühnenrampe, die etwa hüfthoch ist, zu erklimmen. Der Mann folgt ihr. Nun scheint allen klar zu werden, dass es sich hier um zwei

Schauspieler handeln muss, denn es wird ruhig im Zuschauerraum. Ein Paar Mitte vierzig, vielleicht etwas älter, das gut gelaunt wirkt, so als ob es ein wenig zu viel getrunken hat, hievt sich nun auf die Bühne. Auch wenn die beiden bis jetzt nicht gesprochen haben, irgendwie ist klar, die Vorstellung hat schon begonnen.

Hier möchte ich meine Beschreibung kurz unterbrechen, um über diese beiden Figuren nachzudenken. Es sind nur wenige Minuten, in denen ich sie vor mir habe, in denen sie nicht sprechen, und in denen sich auch nicht viel Handlungsspielraum bietet. Und dennoch kommt mir vor, schon eine Menge von ihnen wahrgenommen zu haben. Das sind zunächst Äußerlichkeiten wie ihre Kleidung, ihre Frisuren, Dinge, die ich im Nachhinein mit bereits existierenden Bildern in meinem Kopf, warum auch immer, versuche zu vergleichen. Es sind wenige, aber auch entscheidende Minuten für die beiden Schauspieler. In diesem Zeitraum entsteht ein Ersteindruck beim Publikum, das es gilt, für sich zu gewinnen. Mit welchen Mitteln werden die Figuren Martha und George etabliert, damit sie die Zuschauer und deren Aufmerksamkeit gewinnen? Wie bleiben die Figuren überzeugend, das heißt auch, mit welcher Überzeugungskraft transportieren sie die beiden Schauspieler durch die Dauer der Aufführung über die Bühnenrampe in die Wahrnehmung des Publikums? Im folgenden beschreibe ich eine Situation, die diese Verschränkung der schauspielerischen Leistung mit der Anwesenheit des Publikums anschaulich wiedergibt.

In der Vorstellung am 1. März 2009 kommt es zu einem eigenartigen Zwischenfall. Ich nenne es einen Zwischenfall, da ich die Inszenierung zu diesem Zeitpunkt schon mehrmals gesehen habe und daher weiß, wie der Ablauf zu Beginn normalerweise stattfindet. Martha und George befinden sich schon auf der Bühne. Der Zuschauerraum ist noch erleuchtet, und ich sehe, wie eine auf mich etwas nervös wirkende Billeteurin ein paar Zuspätkommende hereinführt. Es scheint nicht ganz klar zu sein, wo die Leute hingehören, jedenfalls herrscht Unruhe im Parkett, die sich auf die Bühne überträgt. Martha meckert schon an George herum, wie es wohl inhaltlich im Stück vorgegeben ist. Doch sie scheint sich plötzlich nicht mehr auf ihn zu konzentrieren, sondern beginnt, die

Zuspätkommenden anzupöbeln. Das passt zwar zu ihrer Befindlichkeit, denn Martha ist unzufrieden und lässt das George auch spüren. George beruhigt sie einerseits, andererseits stichelt er auch in Richtung Publikum. Diese gereizte Spannung verlagert sich zunehmend auf das Geschehen im Zuschauerraum. Der Vorgang im Parkett dauert an, die Zuspätgekommenen sitzen noch immer nicht, und mit der Zeit bekomme ich das Gefühl, dass sich nun die Schauspielerin Christiane von Poelnitz wirklich aufregt, und das nur noch mühsam unter der Maske von Martha verbergen kann. Es entsteht für mich sogar der Eindruck, dass George, inzwischen beinahe zu bemüht ist, Martha zu beruhigen. Eigentlich sind die beiden sonst damit beschäftigt, sich gegenseitig aufzustacheln. In diesem Moment klingelt auch noch ein Handy im Zuschauerraum. Der Moment ist schwer zu beschreiben. Bis jetzt haben die beiden auf der Bühne die Vorkommnisse im Zuschauerraum in ihr Spiel integriert. Das hatte durchaus seinen Reiz. Doch plötzlich kippt die Situation. Martha oder ist es vielmehr Christiane von Poelnitz (?) rastet aus. Das ist nicht nur an ihrer Mimik unschwer zu erkennen, sondern auch verbal zu spüren. Unter diesen Bedingungen kann und will sie nicht arbeiten. Zumindest wirkt es so, als wolle sie das vermitteln. Sie will die Bühne nach hinten Richtung Off verlassen, nicht ohne vorher und währenddessen noch gegen die verhassten Zuspätkommenden zu wettern. Jetzt verliert auch George oder vielmehr Joachim Meyerhoff die Fassung und schimpft in Richtung Publikum. Doch er beruhigt sich schneller und eilt der Kollegin hinterher, um sie auf halben Weg am Abgang zu hindern. Es gelingt ihm, und langsam finden die beiden wieder zurück ins Spiel. Mit diesem Ausschnitt möchte ich zeigen, welche Auswirkung ein solcher Moment der Unsicherheit hat. Es ist eine ungewisse Situation für beide Seiten, für Darsteller und Zuschauer gleichermaßen. Jemand, der die Aufführung zuvor noch nicht gesehen hat wie ich, wird sich wahrscheinlich fragen, ob das alles wirklich so gemeint ist. Für mich persönlich war die Fragestellung anders. Ich habe überlegt, wie es jetzt weitergehen wird. Die Situation war für mich mit einem bestimmten Unwohlsein verbunden, da es nicht vorhersehbar war, wie sich dieser Konflikt beruhigen würde. Und für die beiden Darsteller war die Störung eine Einflussnahme auf die Spielsituation. Dieser Zwischenfall, ob er jetzt bewusst oder unbewusst

wahrgenommen wurde, machte aber auf die eigene Wahrnehmung aufmerksam. Mit diesem Ereignis war man sich des Sitznachbarn genauso bewusst wie des Geschehens auf der Bühne, und die Darsteller spürten, wenn auch in einer störenden Ausformung die Anwesenheit des Publikums. Die Atmosphäre des Raumes war vielleicht aufgeheizter als nötig, um die gereizte Spannung zwischen Martha und George wiederzugeben. Doch durch die Rückkehr der Darsteller zu ihrem Konzept konnten sie die Situation wieder beruhigen, und der Fokus lag wieder bei Martha und George und auf dem, was noch kommen würde.

Nach mehrmaligem Besuch der Inszenierung konnte ich feststellen, dass bereits in dieser ersten Sequenz der Eindruck auf mich ein weitreichender war, als ich zuvor annehmen konnte. In einem Protokoll fand ich notiert, dass sie versucht, ihm auf die Bühne zu helfen, was für mich einer liebevollen Geste nahe kam. Dies war bei einem weiteren Besuch nicht der Fall, dafür wurde das Gefühl in mir bestärkt, dass es sich um ein Paar handelt, dass einander sehr wohl zugetan ist. In einer Vorstellung⁴³ wirken die beiden besonders gut gelaunt. Ich bin mir nicht sicher, ob das die privaten Gefühle der Darsteller sind, die hier durchdringen oder damit dem gesamten Abend darstellerisch mehr Lebenskraft und Intensität verliehen werden soll? Jedenfalls gibt er ihr einen ziemlich Klaps auf den Hintern, als sie versucht, auf die Bühne zu klettern, wobei sie dabei mehr den Eindruck erweckt, sie würde sich „hinaufrollen“. Dies wird von ihm beinahe sabotiert, da er sie dabei an den Füßen greifen will.

Sobald sie beide auf der Bühne sind, stehen sie nebeneinander Arm in Arm mit dem Rücken zum Publikum. Sie blicken nach hinten, es hebt sich die schwarze Rückwand, und im Hintergrund wird ein Interieur sichtbar.

Eine rechteckige Box, zum Zuschauerraum geöffnet, zeigt eine Wohnzimmersausstattung von Ikea. Die Herkunft der Klippan-Sofas, der Beleuchtungskörper, der Regale und der Bilderrahmen ist unschwer zu erraten.

Nun verteilen sich die beiden nach links und rechts, und während sie nach rechts geht und ausspuckt, tadelt er sie dafür. In übereifriger, übertriebener Art wirft sie sich auf die Knie und wischt mit ihrer Handtasche den Boden. Er schüttelt genervt

43 Es handelt sich dabei um die Vorstellung vom 14. Juni 2009. Möglicherweise die letzte vor der Sommerspielpause, in der sich deswegen etwas Euphorie abzeichnet ?

den Kopf, dreht sich aber dabei kaum zu ihr um. Die Situation wirkt nun etwas gespannt zwischen den beiden.

Nun schicken sie sich an, ihr Wohnzimmer unter Ächzen und Stöhnen nach vorne zu ziehen.

Sie trägt auf ihrer Schulter eine Handtasche, die ihr dabei immer wieder herunterrutscht. Er sieht nicht zu ihr hinüber, da er hinter der linken Seitenwand verschwunden ist. Sie hört auf zu ziehen und dirigiert ihn lieber. Jetzt rollt die Box schief zur Rampe nach vor, und sie kritisiert das. Am Ende packt sie doch noch leicht an, und schließlich steht die Wohnbox parallel zur Rampe – nur ein wenig mehr als die Vorbühne trennt sie zum Zuschauerraum. Gefällig tritt sie gegen die Blende, die eine kleine Stufe abdeckt, welche sich aus dem kleinen Höhenunterschied zwischen Bühnenboden und Wohnzimmerbox ergibt.

Jetzt ist ein wenig Zeit, die Bühne in Augenschein zu nehmen. Das Bühnenbild ist sehr kompakt und eigentlich unspektakulär. Es besteht aus einer Art Box, die beweglich ist. Rundherum ist die Bühne des Burgtheaters leer, der Boden und die Aussenseite dieses Containers sind weiß. Die Wohnbox ist in drei Bereiche geteilt: im linken und rechten Raum sehe ich Sitzmöbel, die sehr eng gestellt sind. Dazwischen liegt ein leerer weißer Bereich. Links und rechts im vorderen Teil befinden sich zwei Stützen, wie angedeutete Säulen aus einer simplen Metallverstrebung. Das linke Drittel besteht auch wieder aus zwei Bereichen. Ganz außen ist alles in schwarz-weiß, und die Wände sind mit Bildern voll gehängt. Im linken hinteren Eck befindet sich eine von vier Stehlampen. Vier Sofas stehen hintereinander, jeweils zwei zueinander schauend. Rechts davon befinden sich zwei cremefarbene Sofas, die im rechten Winkel zu den vier anderen positioniert sind, sodass man von vorne und hinten Zugang hat. Dahinter ist ein Gang möglich, und man hat Zugriff zu einem Regal, das die gesamte Raumhöhe ausfüllt und als Bar dient. Es reiht sich eine Flasche neben der anderen, auch eine Reihe Gläser ist vorhanden. Alle Flaschen enthalten eine braune Flüssigkeit, die hochprozentigen Alkohol egal welcher Art darstellen soll, wie sich bald herausstellt. Im schwarz-weißen Teil hängen in Reihen und Glied zwei dutzend Metalllampenschirme. Über den beiden anderen Sofas hängen ungefähr ein dutzend eckige Papierlampionleuchten in unterschiedlicher Höhe. Viel mehr

fällt mir dazu beim ersten Mal nicht ein. Im Nachhinein, beim Überarbeiten meiner Beschreibung würde ich sagen, dass die Einrichtung funktional ist und sehr clean wirkt.

George verlässt die Bühne Richtung Zuschauerraum, als ob er wieder gehen wollte, doch Martha „erwacht“ und wird „aktiv“.

Seit die beiden sich im Saal bemerkbar gemacht haben, werden sie vom Publikum und von mir wahrgenommen und beobachtet. Das wird von ihnen aber scheinbar nicht registriert, sie scheinen sich in ihrem geschäftigen Treiben, das irgendwie den Eindruck von Vorbereitungen macht, nicht ablenken zu lassen. Doch jetzt scheint die Aufmerksamkeit auch auf das Publikum gerichtet zu sein, denn durch einen Zuruf auf die rechte Seitenbühne, „Sonja!“⁴⁴, erhält die Frau volles Scheinwerferlicht. Das Paar hat sich noch nicht namentlich aneinander gewandt, aber die Frau spricht jemanden im Off an, und es erfolgt eine Reaktion.

Während der Mann ihr noch nichts ahnend den Rücken zuwendet, fast als ob er den Zuschauerraum auf dem gleichen Weg, den sie gekommen sind, wieder verlassen wollte, baut sich die Frau im Zentrum fast an der Vorbühnenkante in ihrer vollen Größe auf und posaunt in den Zuschauerraum: „Was für ein Drecksloch!“ Dabei streckt sie beide Arme V-förmig in die Höhe und wirft sich in eine beifallheischende Pose. Sie erklärt, dass sie eine Bette Davies Szene aus einem Warner Brothers Film nachstelle, von dem sie den Titel nicht mehr wisse. Sie wirft sich in eine Pose, von der ich annehme, sie will damit Bette Davies imitieren. Den Mann lässt das ziemlich kalt. „Ich bin müde“, sagt er. Seine Lethargie macht sie wütend: „Du kotzt mich an!“ „Das war nicht sehr nett“, antwortet er mit einer Handbewegung, die auf das Publikum abzielt. „Vor all diesen Leuten“, scheint er damit noch hinzuzufügen und in einer der Vorstellungen, so glaube ich, mich zu erinnern, dass er es auf ihren verständnislosen Blick hin sogar tatsächlich ausspricht. Ihre Antwort ist wieder eine Provokation: „Ich liebe Deinen Zorn.“

Doch sie braucht Publikum, das sie sich sucht. Beifallsheischend produziert sie sich, und das Theaterpublikum geht mit. Das heißt, dass für mich ihr Handeln nur darauf abzielt, vom Publikum Applaus gespendet zu bekommen.

44 Vermutlich meint sie damit die Inspizientin Sonja Schmitzberger. Vgl. Albee, Edward: *Wer hat Angst vor Virginia Woolf...?* Programmheft Burgtheater, Spielzeit 2008/09.

Hier endet der kleine Prolog, der den Auftritt von Martha und George, den beiden Hauptdarstellern von „Wer hat Angst vor Virginia Woolf...?“, durch den Zuschauerraum stattfinden lässt.

Die beiden Figuren Martha und George werden etabliert, indem die Anwesenheit der Zuschauer wesentlich wird. Nicht durch eine tatsächliche Interaktion, aber bei mir entsteht das Gefühl, dass die beiden Schauspieler eine bewusste Haltung einnehmen, die die Zuschauer mitdenkt bzw. auf sie abzielt.

3.2 „Pitié!“ (Tanzquartier Halle E, Wien, 2008/09)

Um einen ganz anderen Zugang zu einer Theaterproduktion bzw. Inszenierung zu zeigen, habe ich als zweites „pitié!“ ausgewählt und zur Analyse herangezogen.

Der Choreograf Alain Platel und der Komponist Fabrizio Cassol haben auf der Basis der Matthäuspassion von Johann Sebastian Bach „pitié!“ geschaffen, eine Großproduktion mit Sängern, Tänzern und Musikern. Am 6. März 2009 fand die österreichische Erstaufführung in der Halle E im Museumsquartier Wien statt. „Pitié!“ ist eine Koproduktion der RuhrTriennale mit Les Ballets C de la B, Théâtre de la Ville/Paris, TorinoDanza, Le Grand Théâtre de Luxembourg und KVS (Brüssel) und wurde von der flämischen Regierung, der Stadt Gent und der Provinz Ostflandern unterstützt. Eine Einladung von Netzzeit und dem Tanzquartier Wien brachte „pitié!“ nach Wien. Ich selbst besuchte die 2.Vorstellung am 7. März 2009 und konsultierte für meine weitere Analyse eine Aufzeichnung einer Vorstellung aus dem Théâtre de la Ville/Paris, die mir in der Mediathek des Tanzquartiers zur Verfügung stand.

„Im Zentrum der Auseinandersetzung steht ein blinder Fleck in der Originalvorlage Bachs: der von ihm unterschlagene Aspekt des Schmerzes des Mutter angesichts des Opfertodes ihres Kindes“⁴⁵, so die Zusammenfassung auf dem Programmzettel. Mehr Information hatte ich nicht, als ich mir das erste Mal „pitié!“ ansah. Es ist sozusagen beinahe ein Urzustand, von dem aus ich Figuration zu beschreiben versuche, und wie sie sich verhält. Nach dem Besuch

45 Vgl. Les Ballets C de la B, Alain Platel, Fabrizio Cassol: *pitié!* Programmzettel Tanzquartier Wien, Halle E, Spielzeit 2008/09.

der Vorstellung und jedem Screening der Dvd, verfasste ich Protokolle, um meine Eindrücke festzuhalten. Auf diese Weise ist es möglich, nicht nur meine persönlichen Eindrücke und Beschreibungen zu dokumentieren sondern auch die Besonderheit der dauernden Veränderung und Erweiterung, die diese Produktion für mich durch die Zeit und das wiederholte Ansehen erfahren hat. Parallel dazu fing ich an, mich mit Alain Platel und seiner Arbeit zu beschäftigen und konnte dadurch Rückschlüsse für meine Analyse ziehen. Ich werde das aber genau dokumentieren, damit unterscheidbar bleibt, was aus der direkten Wahrnehmung während der Vorstellung oder der Dvd entspringt, und was aus dem erworbenen Hintergrundwissen stammt.

Drei klassische Sänger, 10 Tänzer und 7 Musiker sind an „pitié!“ beteiligt, einer Großproduktion, in der verschiedene Genres zusammenwachsen und ein Ganzes bilden.

Die Matthäuspasion bildet die musikalische Grundlage, auf der Fabrizio Cassol ein vollkommen neues Musikkonzept entwickelt, welches nur mehr in einzelnen Passagen der ursprünglichen Form ähnelt.

Für die deskriptive Analyse beschäftigen mich folgende Fragen: Welche Gegebenheiten springen mir ins Auge? Woran kann ich mich erinnern? Und was bewirken diese Eindrücke? Dabei mache ich folgende Entdeckung. Die größte Schwierigkeit besteht wieder einmal in der Trennung des Wahrgenommenen von der Bedeutungsproduktion und den damit verbundenen Assoziationen. Je öfter ich mir die Produktion ansehe und danach ein Protokoll verfasse, desto besser bekomme ich ein Gefühl dafür, was rein beschreibenden Charakter hat, und was schon in das Feld der Interpretation rückt. Es ist ein Vorgang der Disziplinierung, der aber von meiner eigenen Wahrnehmung ständig unterlaufen wird. Je öfter ich „pitié!“ sehe, umso mehr fällt mir auf, und gewisse Details muss ich im Nachhinein auch korrigieren, weil ich sie nun ganz anders sehe. Das Bild, das von dieser Inszenierung in mir entsteht, ist also stetiger Veränderung unterworfen. Und zwar nicht nur durch den Umstand, dass ich die Produktion öfter gesehen habe, sondern sogar wenn ich mich gedanklich mit dem Gesehenen zu einem späteren Zeitpunkt beschäftige, entstehen neue Assoziationen zu bereits bestehenden Eindrücken. Die Darsteller auf der Bühne verhalten sich zu uns, wie die

Menschen im realen Leben. Je öfter wir sie sehen, umso besser glauben wir sie zu kennen. Für gewöhnlich sieht man als Zuschauer eine Produktion nur einmal. Daher haben die Darsteller nur eine Chance, einen bleibenden Eindruck bei uns zu hinterlassen. Dieser Eindruck entsteht aber nicht nur durch die bewusste Setzung von Gesten und Handlungen, der Ausstattung etc., sondern auch durch die einfache körperliche Erscheinung der Darsteller. Gerade in einer Inszenierung wie „pitié!“, deren Schwerpunkt in einer tanztheatralen Umsetzung liegt, gelangt diese Körperlichkeit zum zentralen Anschauungspunkt. Natürlich wird dabei auch Bedeutung generiert, nur scheint diese für mich nicht das vordergründige Ziel der Darsteller zu sein. Sie sind alle Figuren für sich mit einer spezifischen Körperlichkeit, und sie treten zueinander in Beziehung, nicht unbedingt in einer inhaltlichen, sondern in einer gestalterischen, indem sie mit ihren Körpern und durch diese hindurch zueinander Kontakt aufnehmen und damit auch zum Zuschauer etwas transportieren. Eine Anschaulichkeit, die uns erfasst, auf welche Weise auch immer.

Nun möchte ich eine Beschreibung eines Ausschnitts dieser Inszenierung geben. Dazu ist zu sagen, dass diese transkribierte Version auf mehreren vorangegangenen Protokollen beruht und erst dadurch diese „Vollständigkeit“ vermittelt. Die Protokolle hatten unterschiedliche Schwerpunkte und damit auch viel mehr Lücken. Der folgende Text beruht auf meiner subjektiven Wahrnehmung. Ich möchte aber versuchen, einen möglichst sachliche Beschreibung der Abläufe und damit einen Gesamteindruck zu bieten.

Zu Beginn ist die Bühne ziemlich dunkel. Nur ein Tisch und eine Bank sind ausgeleuchtet.

Im linken Drittel der Bühne, etwa auf mittlerer Tiefe des Bühnenraumes, befindet sich ein übergroßer Barocktisch, der auf Ziegelsteinen aufgebockt und dadurch erhöht ist. An der linken Tischkante sitzt ein Mann, schwarzer Hautfarbe, an der hinteren Längsseite eine Frau, weißer Hautfarbe, und an der rechten Breitseite noch eine weiße Frau. Die Ellbogen liegen auf dem Tisch, die Hände sind gefaltet, das Haupt geneigt und leicht gesenkt. Alle drei sind schwarz und elegant gekleidet. Die dem Publikum zugewandte Längsseite des Tisches bleibt frei.

Hinter dem Tisch hängt ein schweres Tau aus dem Schnürboden fast bis zum Boden hinunter.

In der rechten Bühnenhälfte, hinten vor einer Bretterwand, sitzen zehn Menschen auf einer Heurigenbank, die Ellbogen auf den Knien, die Hände gefaltet und den Kopf gesenkt. Sie sitzen nicht alle gleichmäßig da, nur die Grundhaltung ist gleich. Es sind sieben Männer und drei Frauen in bunter Kleidung. Ganz rechts außen sitzt ein Mann, aufrecht, sein Blick ist zu den anderen gerichtet? Der zweite Mann von links schüttelt sich, als ob er erbrechen müsste, schreit aber heraus, bzw. es bricht aus ihm heraus: „Und das Wort ist Fleisch geworden!“⁴⁶

Jetzt setzt die Musik ein. Es wird heller, und die Musiker werden sichtbar. Sie sitzen über der Holzwand (offenbar ein Podest). Links hinter dem Tisch und dem Seil befindet sich ein Holzturm, darauf liegen Lederhäute. Auch von der Decke hängen Tierhäute an Seilen herab.

Da beginnt der dritte Mann von rechts, sich zu bewegen. Er ist weiß, trägt eine rote lange Sporthose und ein helles Kurzarmpoloshirt. Keiner nimmt von ihm Notiz, obwohl er dem Mann rechts von ihm sitzend (der zweite von rechts), der einen ziemlich Lockenkopf hat, in die Haare greift. Aber dieser reagiert nicht darauf. Langsam bewegt er sich nun von der Bank weg. Die Frau, die links von ihm sitzt, reicht schnell einen Apfel an den Lockenkopf, dieser beißt hinein und gibt ihn weiter. Der Tänzer von vorhin bewegt sich inzwischen flink zum Tisch. Es entsteht eine eigenartige Widersprüchlichkeit in seinen Bewegungen. Diese sind geschmeidig und akrobatisch, während seine Mimik grotesk und verzerrt ist, und für mich sein nicht Sprechen können widerspiegelt. Er tritt in Interaktion mit seinem Umfeld. Er nimmt einen Pflasterstein und wirft ihn hoch. Der zweite von links auf der Bank sitzende, der bisher in Lethargie zu versinken schien, reagiert plötzlich geistesgegenwärtig und fängt den Pflasterstein auf, da der andere im Moment des Werfens ihn schon vergessen zu haben scheint, weitergetanzt ist und gedanklich abwesend wirkt. Er kommt aber zurück, nimmt den Stein und wirft ihn achtlos fort, weiter zum Tisch. Währenddessen steht der von der Bank auf. Ein großer schlanker weißer Mann, in einem weißen Unterhemd und einem blauen mit

46 Erst im Vergleich der Protokolle von der Live-Aufführung und des Dvd-Mitschnitts ist mir aufgefallen, dass der Text der Sprache des Gastlandes angepasst wurde. In Wien wurde dieser Satz auf Deutsch gesprochen.

den Ärmeln um die Hüften geknoteten Overall. Er hebt den Stein auf, wickelt ihn mit seinem Unterhemd ein, an den Bauch gepresst, und kehrt zur Bank zurück.

Der Tänzer in der roten Sporthose springt nun auf den Tisch, legt sich hin, als ob er ein Gekreuzigter wäre, die Beine übereinander, den Rücken gewölbt, dabei ist das Kreuz und der Lendenwirbelbereich durchgedrückt, einen kurzen Moment nur.

Rechts und links am Bühnenrand befindet sich je eine riesige blaue Plane.

Es kommt wieder zu einer Interaktion zwischen dem Mann in der roten Sporthose und dem Mann im blauen Overall. Zwei unterschiedliche Temperamente prallen hier aufeinander. Ersterer ist sehr aktiv, unruhig, hin und her sich bewegend, nicht fokussierend, der zweite ist zurückhaltend, hält schützend den Pflasterstein.

Langsam kommt nun Bewegung in die übrigen auf der Bank sitzenden. Zwei weitere sind aufgestanden.

Der Tänzer in der roten Sporthose und eine Tänzerin ziehen sich gegenseitig bis auf die Unterwäsche aus.

Zwischen der Bretterwand und dem Turm befindet sich ein Abstand, vielleicht ein Durchgang, und dort an der Wand befindet sich ein Mikrofon, in das einer der Darsteller hineinspricht.

Eine Tänzerin stellt eine Dose auf den Tisch. Das wird von den drei schwarz Gekleideten registriert.

Plötzlich fällt mir auf, es gibt keine Musik mehr, man hört nur noch die durch das Mikrofon verstärkten Geräusche.

Das Tänzerpaar im Vordergrund hat sich gegenseitig ausgezogen, sich gegenseitig erkundet, die Haut „abgehoben“, sich gegenseitig in verschiedener Weise gehoben, schließlich tritt eine Art von Erschöpfung ein, und sie trennen sich. Jeder zieht sich für sich an, und sie wendet sich ab. Ist sie beschämt? Sie zieht ihr Hemd mit beiden Händen nach unten lang, sieht dabei nach unten, zuvor schaut sie ihn an, der Blick geht leicht von unten nach oben, er aber hat sich schon abgewendet. Für mich ist dabei interessant, dass sie wieder wie ganz „normale“ Menschen wirken, denn vorher hatte ich ständig das Gefühl „beschädigte“ vor mir zu haben. Er wirkt jetzt überheblich. Erhobenen Hauptes, wie eine Antwort auf die wie fragend scheinenden Augen des Tänzers im blauen Overall.

Inzwischen sind weitere Paare nur mehr in Unterwäsche.

Auffallend ist schon in dieser Eingangssequenz die Mimik von Augen und Mund. Auch die Hände der Tänzer folgen einer besonderen Bewegungsvorgabe: als ob sie untereinander trotz intensiven Körperkontakts ganz bewusst den Tanzpartner nicht berühren wollten.

Das erste Stück mit Gesang und Musik ist für mich unkenntlich.

Im Verlauf einer Tanzsequenz, die Bewegungselemente aus dem Yoga zu entlehnen scheint, kommt es zu einer Präsentation aller Tänzerrücken. Alle Tänzer stehen mit dem Blick zum Publikum und neigen den Oberkörper bis zum Boden, die Hände berühren diesen, und die Arme überkreuzen sich leicht. Dadurch kommen die nackten Rücken besonders gut zur Geltung. All das nehme ich wahr, ohne bewusst etwas zu deuten. Die zuletzt beschriebene Position bleibt in Erinnerung, und später erst assoziiere ich mit diesen freigemachten Rücken, die Darstellungen von Jesus, in denen er ausgepeitscht wird.

Schließlich erfolgt ein nahtloser Übergang zu „O Haupt voll Blut und Wunden“⁴⁷. Die Sängerin in der Mitte reicht nach links und rechts ihre Hände, die beiden anderen ergreifen sie. Sie singen „O Haupt voll Blut und Wunden“ a capella. Die Tänzer singen mit und ziehen sich wieder an. Es erfolgt der Übergang zu einer „Pietà“. Diese Szene hat als zentrales Motiv die Bildung einer Pietà zu Grunde, und ich möchte sie später ausführlicher behandeln, da sie mir schon nach dem Besuch der Vorstellung, also nach dem erstmaligen Sehen dieser Inszenierung in besonderer Erinnerung geblieben ist.

Wie bereits erwähnt beruht diese Verschriftlichung schon auf mehreren Protokollen. Sie vermittelt bereits einen größeren Gesamteindruck. Für mich war genau das, als ich die Inszenierung das erst Mal gesehen habe, so beeindruckend. Kurz danach hätte ich die Frage, was genau ich zuvor erlebt hatte, aus diesem Grund vielleicht gar nicht beantworten können. In der weiteren Beschäftigung mit der Aufführung erinnere ich mich aber an die wichtigsten Ersteindrücke, wie zum Beispiel an „O Haupt voll Blut und Wunden“, das mir aus dem evangelischen Karfreitagsgottesdienst bekannt ist, und das mich sehr berührt. Ich glaube nachträglich behaupten zu können, dass mit diesem Lied die Aufführung mich in

47 Text von Paul Gerhardt. Melodie von Johann Crüger.

ihren Bann gezogen hat.

Die einzelnen Figuren sind für mich keine Rollen mit einer dramatischen Textgrundlage. Vielmehr sind es die Darsteller selbst, die zunächst wichtig sind. Sie unterscheiden sich weniger durch ihre Kleidung bzw. Kostüme, sondern vielmehr durch ihre eigene körperliche Erscheinung. Es sind Frauen und Männer unterschiedlicher Hautfarbe, die, vor allem die Tänzerinnen und Tänzer, körperlich durchtrainiert sind, aber nicht der Konformität einer klassischen Tanzkompanie entsprechen. Auch die Sängerinnen und der Sänger bleiben als Persönlichkeiten in Erinnerung. Daher formen sich die Figuren für mich aus der großen Vielfalt der Darstellerpersönlichkeiten, die in ihrer körperlichen und darstellerischen Heterogenität sehr homogene und komplexe, dreidimensionale Bilder in meiner Wahrnehmung entstehen lassen.

In den beiden beschriebenen Eingangssequenzen umfängt mich eine bestimmte Atmosphäre, wenn sie mich nicht sogar einfängt. Diese jeweilige Atmosphäre konstituiert sich aus verschiedenen Mitteln. Ich betrachte das Bühnenbild, es gibt eine Konfrontation mit dem Publikum, es ertönt Musik und Gesang, irgendwo im Hinterkopf habe ich eine Vorstellung davon, was noch auf mich zukommen könnte oder auch nicht, und ich bin gespannt auf alles weitere. Schon ganz zu Beginn gibt es Momente, an die ich mich im Nachhinein besonders gut erinnere, die ganz unterschiedliche Ursprünge besitzen. Das ist im ersten Fall ein Paar, von dem zu erwarten war, dass es sich streitet, nicht jedoch, dass es auf das Publikum losgeht. Ein Moment, der durch einen ungeplanten Zwischenfall im Zuschauerraum entsteht und dadurch mehr Bedeutung erlangt. Und im zweiten Beispiel ist es der Gesang, von dem ich ergriffen bin, weil er mich an meine Kindheit erinnert. Es ist eine inszenierte Passage, die bei mir eine bestimmte Stimmung hervorruft, weil sie auf einer persönlichen Erfahrung beruht.

In beiden Fällen habe ich keinen Einfluss auf das Geschehen. Ich lasse mich auf eine spezifische Aufführungssituation ein, und muss in Folge die Dinge so nehmen wie sie kommen. Nicht einmal auf meine eigenen Assoziationen und meine Gedankenfolgen kann ich wirklich Einfluss nehmen.

Je größer mein Vorwissen ist, oder das was ich dafür halte, desto konkreter

können meine Erwartungen in Bezug auf eine Aufführung sein. Umso schwieriger oder besser, komplexer wird es, diese zu erfüllen, und umso herausfordernder wird es für die Darsteller und für mich, sich auf diese neue Situation einzulassen. Es scheint fast einen Wettbewerb zu geben zwischen der Befriedigung der eigenen Erwartungen und dem Triumph des Neuen, das so begeistert, dass es die Erwartung übertrifft und damit aussticht. Damit das gelingt, muss alles passen, wie man so schön sagt. Alle Zutaten müssen auf den Punkt gebracht werden. Das Fundament liefert die Inszenierung, das Erlebnis des rechten Augenblicks ist die Aufführung und ihre Protagonisten. Zu ihnen zählen nicht nur die Darsteller und alle, die für einen funktionierenden Ablauf auf der Bühne verantwortlich sind, sondern auch die Zuschauer, die nah am Geschehen bleiben müssen. Von diesem Gesichtspunkt aus möchte ich im nächsten Kapitel auf die Wahrnehmung eingehen und die Dinge beschreiben, wie sie auf mich einwirken.

4 Phänomenologisches Erlebniswissen

„Wenn der autopoietische Prozess, der die Aufführung hervorbringt, vollzogen ist, liegt nicht die Aufführung als sein Resultat vor; vielmehr ist damit auch die Aufführung vollzogen. Sie ist vorbei, unwiederbringlich verloren. Es gibt sie nur als und im Prozess des Aufführens; es gibt sie nur als Ereignis.“⁴⁸

Figuration, als Entstehungsprozess einer Figur, ist eine fortlaufende Entwicklung, die auf einem Gegenstand beruht, der vergänglich ist. Die Figuren, die ich hier erwähne, sind eine Beschreibung eines Gegenstandes⁴⁹, den ich wahrgenommen und in einem besonderen Zusammenhang erlebt habe. Tatsächlich kann ich nicht sagen, wie dieser Gegenstand wirklich ist, sondern eben nur meine Sicht auf ihn schildern.

„Dass die Anschauung von etwas abhängig davon ist, wer anschaut, was angeschaut wird und wie es angeschaut wird, mag auf den ersten Blick banal klingen, doch diese Auffassung ist keineswegs selbstverständlich.“⁵⁰

Diesen Aspekt versuche ich in meiner Arbeit darzulegen. Um einen Gegenstand wie eine Figur in einer Aufführung zu beschreiben, beziehe ich meine Erwartungen und mein Vorwissen genauso ein wie die Nachbearbeitung des Erlebten. Das in der Aufführung Erlebte wird davon im Vorfeld und im Nachhinein beeinflusst. Dennoch können während der Vorstellung Dinge ganz unmittelbar erlebt werden, sodass vielleicht keine direkte Verbindung zu einem Vorwissen zu sehen sind. Später vergisst man solche Einfälle sogar, da sie in der Erinnerung aus dem Zusammenhang gerissen scheinen, oder sie bleiben gerade deswegen als markante Momente im Gedächtnis.

48 Fischer-Lichte, Erika: Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff. In: Fischer-Lichte, Erika; Risi, Clemens; Roselt, Jens (Hrsg.): *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*. (Theater der Zeit, Recherchen 18). Berlin: Theater der Zeit, 2004. S. 22.

49 Ich verstehe hier Gegenstand nicht wortwörtlich, sondern als gedanklichen Verhandlungsgegenstand.

50 Roselt, Jens: *Phänomenologie des Theaters*. S. 149.

Eine phänomenologische Untersuchung legt den Schwerpunkt auf die Erfahrung bzw. auf die Wahrnehmung selbst. Um das zu verdeutlichen, muss man ganz besonders auf die Unterscheidung zwischen den Begriffen Inszenierung und Aufführung achten. Im Probenprozess einer Inszenierung wird eine Konzeption erstellt, mit dem Ziel, diese in der Aufführung zu reproduzieren. Eine semiotische Analyse würde sich in erster Linie darauf konzentrieren, die Konzeption und ihren Sinn zu erfahren. Die Aufführung jedoch entsteht in ihrem Verlauf jedes mal neu und birgt Unvorhersehbares, sodass eine rein auf Bedeutungsgenerierung bedachte Analyse ihr nicht gerecht würde.

„Wahrnehmungen sind keine sekundären Prozesse, bei denen vorgegebene Informationen oder Tatsachen nur zur Kenntnis genommen oder verarbeitet würden. Erfahrung ist damit der Ursprung von etwas und nicht lediglich dessen Registrierung.“⁵¹

Daher ist es Ziel oder Methode einer phänomenologischen Untersuchung, diese zwei Motive zu verbinden und einander nicht gegenüberzustellen. Es soll auf der einen Seite etwas das sich darstellt und auf der anderen Seite die Zugangsweise erläutert werden.

Wichtig ist dabei festzuhalten, dass Seinsgehalt und Zugangsart nicht identisch sind: nicht nur das „was“, sondern auch das „wie“ ist für die Phänomenologie entscheidend. Die Darstellung an sich und meine Wahrnehmung werden sich nie völlig decken, und so gibt es einen Rest, der offen bleibt. Diese „signifikative Differenz“⁵² öffnet einen Raum, ein Dazwischen, das eine ungeheure Spannung erzeugt zwischen dem Etwas, das sich uns darbietet, und dem Erleben dieser Darbietung.

„[...] Was in leibhafter Wirklichkeit wahrgenommen wird, bietet ‚sich‘ dar oder es gibt ‚sich‘ in einer spezifischen Art und Weise, d.h. Wahrnehmungen und Erfahrungen gehen nicht von

51 Ebd. S. 147.

52 Ebd. S. 150. Roselt übernimmt diesen Begriff von Bernhard Waldenfels und zitiert ihn aus: Waldenfels, Bernhard: *Grenzen der Normalisierung. Studien zur Phänomenologie des Fremden*. Frankfurt/Main, 2000. S. 44.

einem selbst aus, sondern man wird dabei von etwas in Anspruch genommen, was der eigenen Verfügungsgewalt und also der Allmacht des Zuschauers entzogen ist.“⁵³

Dieses in Anspruch genommen werden passiert gegenseitig. Nicht nur das Bühnengeschehen, die Darsteller und die Figuren richten sich an den Zuschauer. Auch der Zuschauer beansprucht das Wahrgenommene für sich. Es ist nicht so, dass das sinnliche Erleben Bedeutung erzeugt und damit automatisch ein Mehr an Wissen beim Beobachter. Vielmehr ist es so, dass gerade eine Theateraufführung den Zuschauer völlig ratlos zurücklassen kann. Er kann sagen, er habe etwas erlebt, er könne auch beschreiben, welcher Art diese Wahrnehmungen waren, aber er weiss nicht unbedingt warum. Gerade diese Situationen sind es, die den Wahrnehmungsvorgang besser erkennbar machen und die Grundlage für eine Untersuchung bilden. Dann wird deutlich, dass die Bedeutungsgenerierung nicht unabhängig von der Wahrnehmung vonstatten geht. Es ist nicht die Bedeutung, die zuerst da ist. Es geht also nicht darum, die Regieanweisungen eins zu eins zu erkennen und ihre Sinnhaftigkeit nachzuvollziehen. Vielmehr entsteht der Sinn aus dem sinnlichen Erfahren und Erleben des Zuschauers, er entsteht in der Wahrnehmung.

*„Der Prozeß der Wahrnehmung und wahrnehmungsmäßigen Bestimmung eines Dinges ist ein unendlicher Prozeß.“*⁵⁴ Diese Erkenntnis Gurwitschs ist für mich in der Aufführungsanalyse nachvollziehbar. Meine Wahrnehmung der Dinge führt dazu, dass sich der Umfang und die Art der Erfahrungen ständig verändert. Zum Teil habe ich das Gefühl mehr zu wissen, mich an mehr Details zu erinnern, zum Teil kommt Unsicherheit auf: waren die Dinge wirklich so?

„Das bedeutet, dass man unter die Wahrnehmung eines Dinges keinen Schlusstrich ziehen kann. Selbst wenn man die Wahrnehmung willkürlich unterbricht oder etwas anderes die

53 Ebd. S. 148.

54 Gurwitsch, Aron: *Das Bewußtseinsfeld*. (Phänomenologisch-Psychologische Forschungen, Band 1). Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1975. S. 177.

Aufmerksamkeit auf sich zieht, kann nie davon die Rede sein, man habe ‚fertig gesehen‘ oder ‚ausgeguckt‘: ‚Ein unendlicher Prozeß kann aber offensichtlich nicht in einer endlichen Zahl von Phasen zu vollendetem Abschluß kommen.‘ Als Phänomen aufgefasst sind reale Dinge damit ‚wesentlich unvollständig und inadäquat‘.⁵⁵

Aron Gurwitsch versucht mit dem Begriff des Bewusstseinsfeldes eine Ordnung zu erzeugen, „wobei er phänomenologische Forschungen mit Ergebnissen der Gestalttheorie ergänzt.“⁵⁶

Gurwitsch bestimmt das Bewusstseinsfeld als Gesamtheit aller kopräsenten Gegebenheiten:

„Kopräsenz [...] umfaßt nicht nur die als simultan erfahrenen Gegebenheiten, sondern auch die simultan erlebten Gegebenheiten, selbst wenn sie nicht als simultan gegeben sind. Nehmen wir z.B an, daß ein Ton nicht mehr erklingt, aber noch als soeben erklangener reteniert⁵⁷ wird.“⁵⁸

Damit thematisiert er die Zeitlichkeit von Bewusstsein und die damit verbundene Prozessualität. Eine Aufführung hat einen vorgegebenen zeitlichen Ablauf. Sie beginnt zu einer festen Uhrzeit und endet nach einer bestimmten Spieldauer. Sie unterliegt aber nicht nur einer zeitlichen Begrenzung, sondern folgt in ihrem Fortgang einer bestimmten Reihenfolge der Aktionen. Es ist aber so, dass das menschliche Bewusstsein und die Wahrnehmung nicht so linear funktionieren, bzw. nicht jede Wahrnehmung sich einer präzisen Reihenfolge unterwirft.

„Insofern Bewusstseinsvorgänge Aktcharakter besitzen, vollziehen sie sich als aktuelles Geschehen, doch können sie nicht als isolierte Einheiten aufgefasst werden, da sie zugleich auf ihnen vorgängige

55 Roselt, Jens: *Phänomenologie des Theaters*. S. 157. Roselt zitiert Aron Gurwitsch aus: Gurwitsch, Aron: *Das Bewußtseinsfeld*. S. 186.

56 Ebd. S. 158.

57 Während Retention die unmittelbare Erinnerung an etwas meint, bezeichnet Protention die Erwartung des Kommenden. Vgl. Roselt, Jens: *Phänomenologie des Theaters*. S. 156.

58 Gurwitsch, Aron: *Das Bewußtseinsfeld*. S. 2.

und ihnen nachfolgende Akte verweisen.“⁵⁹

Beim Betrachten einer Figur in einer Aufführung, ist nicht nur das momentane Erlebnis für das Erkennen dieser Figur ausschlaggebend, sondern auch verschiedene Dinge und Ereignisse, die während der Aufführung davor schon bemerkt werden. Aber nicht nur das Geschehen auf der Bühne wird wahrscheinlich mitgedacht, sondern auch die Atmosphäre des Abends, Zwischenfälle im Publikum und meine Erinnerungen und Assoziationen spielen eine Rolle.

Es ist nicht so, dass nun alle Eindrücke, Erinnerungen und neue Assoziationen ein wildes Chaos im Gehirn hervorrufen müssen. Die Aufmerksamkeit folgt einer bestimmten Ordnung. Diese kann sich laufend und manchmal unmittelbar verändern.

Gurwitsch führt folgende drei Begriffe ein: das Thema, das thematische Feld und den Rand. In Bezug zu meiner Arbeit stelle ich mir das so vor: Die Figur auf der Bühne im Fokus meiner Aufmerksamkeit stellt das Thema dar. Sie erscheint vor einem gewissen Hintergrund bzw. Horizont wie Bühnenbild, Vorwissen etc., die das thematische Feld bilden. Dinge, die ko-präsent sind, aber nicht in direktem Zusammenhang zum Thema also der Figur stehen, stellen den Rand dar, wie etwa die anderen Zuschauer.

Durch einen Einstellungswechsel, sprich durch einen Wandel der Aufmerksamkeit, kommt es zu Veränderungen und Verschiebungen der Ordnungskategorien. Das thematische Feld kann sich ändern, oder Etwas vom Rand in das thematische Feld rücken. Es handelt sich dabei um keine stabilen Größen. Das heißt nicht, dass einmal das eine oder das andere wichtig wäre. Trotz der Unwillkürlichkeit erscheinen die Dinge immer in einer bestimmten Relevanz zueinander. Gurwitsch bestimme drei Arten von Verbindungen, die das Verhältnis von Thema, thematischem Feld und Rand beschreiben, so Roselt⁶⁰. Das heißt erstens, wie das Thema als solches überhaupt erkannt wird. Der Darsteller, der die Bühne betritt, wird als solcher identifiziert. Dabei wird er als Gesamtheit

59 Roselt, Jens: *Phänomenologie des Theaters*. S. 156.

60 Vgl. ebd. S. 160.

wahrgenommen. Erst im Nachhinein erinnere ich mich an die Details wie Kostüm oder Bewegung. „Das bedeutet, dass sich die Identifizierung des Themas nicht als Synthese von Einzelaspekten, sondern primär als Wahrnehmung einer Gestalt vollzieht.“⁶¹

Zweitens stehen Thema und thematisches Feld in einem wechselseitigen Bezug. Während das Thema sehr bestimmt ist, kann das thematische Feld sehr diffus erscheinen, auch wenn die Dinge einen sachlichen Bezug zum Thema aufweisen.

„Mit dem dritten Typ ist die Relation des thematischen Feldes ‚einschließlich des in seinem Zentrum stehenden Themas‘ zum Rand gemeint. Diese Verbindung weist keinerlei sachliche Relevanz auf, sondern ist ausschließlich ‚auf die Simultaneität oder unmittelbare Sukzession der betreffenden Akten [sic!] reduziert‘.“⁶²

Diese Konstruktion des Themas, thematischen Feldes und Randes erinnert an Kompositionen der bildenden Kunst. Ebenso wie sich die Wahrnehmung eines Gemäldes bei mehrmaligem Betrachten verändert, ist das Bewusstseinsfeld einem ständigen Wandel unterworfen. In der bildenden Kunst der Moderne rückt der Fokus von der Figur ab und orientiert sich über den Rahmen hinaus. Der Blick richtet sich auf die Bewegung, die dazwischen entsteht. Vor allem in Theateraufführungen ist mit Störungen von Seiten des Randes zu rechnen. „Am Rand jeder Wahrnehmung ‚lauert‘ der Leib des Wahrnehmenden.“⁶³ Ich denke dabei an die Vorstellung von „Wer hat Angst vor Virginia Woolf...?“⁶⁴. Nachdem George und Martha aufgetreten sind, läutet ein Handy im Publikum. Obwohl es nicht das eigene ist, fühle ich mich einerseits ertappt, kontrolliere mein Handy, ob es wohl ausgeschaltet ist, und meine Aufmerksamkeit richtet sich von der Bühne auf den Zuschauerraum, gespannt, ob ich den Schuldigen erkenne.

„Während Umformierungen des Bewusstseinsfeldes aus der

61 Ebd. S. 160-161.

62 Ebd. S. 161. Roselt zitiert Aron Gurwitsch aus: Gurwitsch, Aron: *Das Bewußtseinsfeld*. S. 284.

63 Ebd. S. 162.

64 Vgl. Kapitel 3.

Analyse von Inszenierungen ausgeklammert werden können, sind sie als konstitutiver Teil von Aufführungsanalysen aufzufassen.“⁶⁵

„Im Hinblick auf das zeitgenössische Theater sind diesbezüglich zwei Aspekte zu betonen: Die Frage: ‚Was ist überhaupt das Thema?‘ und der diskontinuierliche, schockartige Wechsel.“⁶⁶

So unterscheidet Erika Fischer-Lichte zwei Wahrnehmungsordnungen. Das ist zum einen die Ordnung der Präsenz, zum anderen die Ordnung der Repräsentation.

„Das Oszillieren der Wahrnehmung zwischen Konzentration auf das Phänomen in seiner Selbstbezüglichkeit und auf die Assoziationen, die es auszulösen vermag, nenne ich die Ordnung der Präsenz. Von ihr ist die Ordnung der Repräsentation zu unterscheiden. Den Leib des Schauspielers als sein leibliches In-der-Welt-Sein wahrzunehmen, begründet die Ordnung der Präsenz. Ihn dagegen als Zeichen für eine Figur wahrzunehmen, begründet die Ordnung der Repräsentation. Sie verlangt, jede Wahrnehmung auf die Figur zu beziehen. Während die erste Ordnung Bedeutung als phänomenales Sein des Wahrgenommenen erzeugt – wobei diese Bedeutung eine Fülle anderer, überwiegend nicht auf diese Wahrnehmung bezogener Bedeutungen hervorzurufen vermag –, bringt die zweite Bedeutungen hervor, die in ihrer Gesamtheit die Figur konstituieren.“⁶⁷

Während einer Aufführung ist der Zuschauer damit konfrontiert, dass es nicht am Darsteller allein liegt, wie dieser wahrgenommen wird. Der Darsteller ist zunächst einmal in seiner eigenen Materialität präsent und bietet somit die Grundlage für die Wahrnehmung durch den Zuschauer und für die Entstehung einer Figur. Erst wenn der Zuschauer diese Gegebenheiten auch auf die Figur bezieht, erlangt diese

65 Roselt, Jens: *Phänomenologie des Theaters*. S. 164.

66 Ebd. S. 164.

67 Fischer-Lichte, Erika: Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff. In: Fischer-Lichte, Erika; Risi, Clemens; Roselt, Jens (Hrsg.): *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*. S. 20.

plastische Kontur und Bedeutung.

„Dem Wahrnehmenden wird zunehmend bewusst, dass ihm nicht Bedeutungen übermittelt werden, sondern dass er es ist, der sie hervorbringt, und dass er auch ganz andere Bedeutungen hätte hervorbringen können, wenn zum Beispiel das Umspringen von einer Ordnung zu einer anderen später oder weniger häufig eingetreten wäre.“⁶⁸

Es gilt nun herauszufinden, welche Anhaltspunkte es gibt, um diese Bewegungen zu beschreiben. Das sind erstens Dinge, die in meiner Wahrnehmung dominant erscheinen und immer wieder in meinen Protokollen auftauchen. Das sind Elemente, die, wenn sie auftreten, meine ganze Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Diese Konzentration bewirkt auch eine Gewichtung in der Bedeutungsproduktion. Zweitens gibt es die Möglichkeit, dass die gestalterische Produktion, die Materialisierung, sehr konkret ist. Das trifft besonders auf meine Beispiele zu, die sich mit tänzerischen Szenen auseinandersetzen. In diesen Darstellungen ist es zunächst vor allem der Körper, der in den Mittelpunkt rückt. Und drittens gibt es Fälle, bei denen die Bewegung vielleicht am deutlichsten zu Tage tritt, weil sie räumlich oder gedanklich so etwas wie einen Weg zurückzulegen hat. Das passiert, wenn der Blick wandert, bzw. die Einstellung sich verschiebt. Dieser Perspektivenwechsel kann räumlich vollzogen werden, durch das bereits bestehende Wissen beim Zuschauer, durch einen plötzlichen Zwischenfall oder ein unvorhersehbares Ereignis entstehen. Wie sich das auf die Entstehung von Bedeutung auswirkt liegt beim Zuschauer, und wie er mit diesem Bewusstsein umgeht.

Im folgenden möchte ich auf diese Kriterien näher eingehen, an denen sich mein Wahrnehmungsprozess immer wieder im Rahmen meiner Aufführungsanalysen gerieben hat.

68 Ebd. S. 21-22.

4.1 Dominantenbildung

Ich glaube, dass sich in der Analyse der beiden Produktionen, die ich bespreche, bestimmte Schwerpunkte erkennen lassen. Was sind das für Dinge, die sich dominant in meiner Wahrnehmung zeigen?

Ich behandle Aufführungen zweier sehr unterschiedlicher Inszenierungen. Ich versuche mich wie eingangs beschrieben, vor allem auf die körperlichen Äußerungen zu konzentrieren, wie die Darsteller in ihrem theatralen Umfeld erscheinen, und ich sie wahrnehme. „Wer hat Angst vor Virginia Woolf...?“ ist sehr textlastig, damit meine ich, dass dem verbalen Ausdruck der Schauspieler sehr viel Bedeutung zukommt, während in „pitié!“ zwar ein inhaltliches Konzept vorhanden ist, das sich zum Ausgangspunkt bzw. Schwerpunkt die Musik, nämlich die „Matthäuspassion“ nimmt, in der Tat aber durch die körperlichen, tänzerischen, choreographischen Bewegungen dominiert wird. In „Wer hat Angst vor Virginia Woolf...?“ sind es die spielwütigen Schauspielerpersönlichkeiten, bei denen ich das Gefühl habe, dass sie sich den Text so zu eigen machen, dass er ihre körperliche Darstellung der Figuren nicht einfach nur bedingt, sondern unterstreicht. Immer wieder versuche ich, in den Passagen zu dieser Inszenierung das auch zu beschreiben, und damit die Besonderheit der Verkörperung einer Figur, die immer auch die menschliche Person des Darstellers miteinschließt. Die Figuren Martha und George gestalten sich durch ihre Körpersprache, die die Gefühlslage und die Beziehung der beiden dokumentiert. In „pitié!“ gibt es verschiedene Elemente der nonverbalen Darstellung, die für mich einen Schwerpunkt bilden und auch augenscheinlich immer wieder im Verlauf der Inszenierung auftreten. Sie dringen in mein Bewusstsein, ohne eine sofortige Zuordnung zu einer konkreten Figur hervorzurufen. Dazu gehören Haut bzw. Häute, oft auch nackte Haut, dann auch Nacktheit, Schmerzen und Qualen, sowie Hände. Eine sehr heterogen anmutende Häufung, die aber während der gesamten Aufführung präsent ist und eine emotionale Reaktion hervorruft. Für diese Elemente lassen sich viele Interpretationen finden, die im direkten Zusammenhang zur Szene stehen, in der sie hervorgebracht werden. Im Hinblick auf das zentrale Thema von „pitié!“, nämlich den Schmerz der Mutter über den

Opfertod ihres Sohnes, erlangen sie ihre Bedeutung erst im Nachhinein, wenn sich meine Eindrücke verdichten und weitere inhaltliche Assoziationen entstehen.

(Nackte) Haut

Mehrmals treffen sich zwei Tänzer in einem Duett, währenddessen sie gegenseitig ihre Haut bearbeiten. Das tun sie, indem sie eine Hautfalte zwischen einer oder auch beiden Händen bilden und diese vom Körper des anderen wegziehen. Dann „wandern“ sie mit der Hautfalte über den anderen Körper. Es ist wie ein Durchwalken, oft sogar mit Hebefiguren verbunden, bei denen sich einer der Tänzer über so eine Hautfalte hält oder abstützt. Nicht mit dem vollen Körpergewicht, denn die Figur wird dabei über einen anderen Kontaktpunkt abgesichert, allerdings erscheint dieser Griff ins Fleisch essentiell.

Einmal „sticht“ ein Tänzer mit angelegten Fingern die Hand unter den linken Brustmuskel eines anderen Tänzers. Er tut es mit einer bestimmten Vehemenz, als ob er damit etwas erreichen könnte. Als wolle er vielleicht das Herz herauschälen. Die Szene ist in meiner Erinnerung still, aber eigentlich habe ich das Gefühl, dass dieser Vorgang schmerzhaft sein müsse.

Rinderhäute

Von der Decke hängen Rinderhäute herab, die Teil der Dekoration sind. Erst im Nachhinein sehe ich hier eine Verbindung zur Haut der Tänzer, die immer wieder thematisiert wird. Es entsteht die Assoziation der Schlachtung: hier wird jemand zur Schlachtbank geführt.

Nacktheit

Immer wieder wird die Nacktheit, wenn auch nicht die vollkommen hüllenlose, so

doch partiell hergestellt. Die nackten Menschen scheinen von einer Versehrtheit zu sein, im Sinne von Verletzbarkeit und Versehrbarkeit. Aber eigentlich steht das im Widerspruch zur Makellosigkeit der durchtrainierten Tänzerkörper. Die nachlässige, sehr bunte, wild gemischte (Trainings)Kleidung der Tänzer als Hülle, die abstreifbar ist und während der Vorstellung auch immer wieder abgestreift wird, als Gegensatz zur Haut und ihrer Farbe, die das nicht ist, nämlich abstreifbar.

Schmerzen / Qualen

Sie werden durch die verzerrten Grimassen und die grotesken Gesichter vermittelt. Die Augen und die Münder der Tänzer und einer Sängerin, verdrehen sich, werden aufgerissen und erstarren in Schmerz.

Hände

Hände, die sich nicht berühren, wo eigentlich Berührungen sind, zum Beispiel in einer Umarmung. Immer wieder sind Tänzer eng ineinander verschlungen, doch die Hände werden abgespreizt. Manchmal hängen sie schlaff herab, als ob sie leblos wären, oder sie verkrampfen sich und sind wie verkrüppelte Krallen. Oder aber sie schlagen auf den Rücken der Person, die sie umarmen, was mit einem lauten Klatschen auf nackte Haut verbunden ist.

Diese körperlichen Darstellungen haben sich in meiner Wahrnehmung als besonders dominant abgezeichnet. Für mich hat sich während der Aufführung keine konkrete Sinnhaftigkeit in den beschriebenen Tätigkeiten enthüllt. Die Beschreibung täuscht darüber hinweg, da sich darin bereits ein umfassenderes Verständnis abzeichnet. Damit meine ich, dass ich beim erstmaligen Wahrnehmen dieser Abläufe noch nicht wirklich einen inhaltlichen Bezug zur Thematik der Inszenierung gezogen hätte. Viel eher war es ein Aufsaugen von Ausschnitten, die

sich in meiner Erinnerung auf Grund ihrer dominanten Erscheinungsweise festgehalten haben. Erst durch meine nachträgliche Bearbeitung⁶⁹ erschließt sich für mich der Bedeutungszusammenhang, und eine inhaltliche Interpretation wird möglich.

Diese Beispiele zeigen, wie die Körper der Darsteller als Ausdrucksmittel genützt werden. Im folgenden Kapitel möchte ich darauf eingehen, wie der Körper eines Darstellers zwar ein spezifisches Material darstellt, das aber über seine eigene Seinsweise hinaus wahrgenommen wird.

4.2 Verkörperung

In der Beschreibung der Darsteller gehe ich von zwei Komponenten aus: zum einen habe ich den „phänomenalen Leib“, zum anderen den „semiotischen Körper“ vor mir:

„Beide lassen sich besonders produktiv über den Begriff der Verkörperung aufeinander beziehen. Unter „Verkörperung“ wird dabei nicht verstanden, dass einem „geistigen“ – einer Idee, einer Vorstellung, einer Bedeutung oder auch einem körperlosem Geist – vorübergehend ein Körper „geliehen“ wird, durch den es sich artikulieren, durch den es wahrnehmbar in Erscheinung treten kann. Vielmehr meint der Begriff der Verkörperung diejenigen körperlichen Prozesse, mit denen der phänomenale Leib sich immer wieder selbst als einen je besonderen hervorbringt und damit zugleich spezifische Bedeutungen erzeugt. So bringt der Schauspieler seinen phänomenalen Leib auf eine ganz spezielle Weise hervor, die häufig als Präsenz erfahren wird, und „zugleich“ eine dramatische Figur, zum Beispiel Hamlet. Sowohl die Präsenz als auch die Figur existieren nicht jenseits der besonderen

69 Vgl. Kapitel 6.

Verkörperungsprozesse, mit denen der Schauspieler sie in der Aufführung hervorbringt; sie werden beide vielmehr erst von diesen erzeugt.⁷⁰

Während der phänomenale Leib ohne den semiotischen Körper gedacht werden kann, kann umgekehrt der semiotische Körper nicht ohne den phänomenalen Leib bestehen. Der Darsteller stellt sich zunächst immer auch selbst aus, seine spezifische Materialität. Durch die Be-Setzung des Körpers als ein Zeichen im Verlauf der Aufführung erlangt der Körper seine semiotische Dimension im Rahmen der Inszenierung. Es ist nicht nur der Darsteller, der seinen Körper bewusst in Szene setzt, also sich materiell präsent erweist, sondern es wird durch diese Setzung gleichzeitig Bedeutung generiert: durch den Darsteller, durch die Rahmenbedingung der Inszenierung wie etwa Kostüm oder Bühnenbild, aber auch durch die Rezeption des Zuschauers. Dieser be-setzt den wahrgenommenen Darsteller mit seinen eigenen Konzeptionen.

„Die Thesen von der Interaktion zwischen Akteuren und Zuschauern sowie die Ablenkung der Aufmerksamkeit vom semiotischen Körper zum phänomenalen Leib stehen im Widerspruch zur Annahme, dass eine Aufführung eine bestimmte vorgegebene Bedeutung vermittelt. Vielmehr ist es so, dass eine Aufführung erst die in ihrem Verlauf entstehenden Bedeutungen hervorbringt.“⁷¹

In meiner Analyse zu „pitié!“ richtet sich meine Aufmerksamkeit sehr stark auf die körperliche Darstellung der Tänzer. Die Musik in „pitié!“ ist eine treibende Kraft, die auf mich sehr stark gewirkt hat, allerdings in meinen Protokollen kaum Niederschlag findet. Das liegt zum einen daran, dass es mir besonders schwerfällt dazu geeignetes Vokabular zu finden, vielmehr jedoch ist auffallend, dass für mich die körperliche Präsenz der Tänzer in den Vordergrund rückt und damit auch das

70 Fischer-Lichte, Erika: Einleitende Thesen zum Aufführungsbegriff. In: Fischer-Lichte, Erika; Risi, Clemens; Roselt, Jens (Hrsg.): *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*. S. 16.

71 Ebd. S. 18.

Erinnerungsvermögen beeinflusst. Die Musik erscheint in meiner Erinnerung als Klangteppich, als ein sehr kompakter Eindruck, und ich weiß noch, dass sie sehr mitreissend ist, und die Tänzer sich verausgaben lässt. Aber die Körper der Tänzer und ihre Bewegungen dominieren und führen mich zum Begriff der Verkörperung. Auch wenn die Tänzer keine Figuren im Sinne einer herkömmlich verkörperten Rolle erzeugen, stellen sie etwas oder jemanden dar bzw. her. In „pitié!“ wird etwas besonders deutlich. Dass nämlich der Darsteller zunächst immer in seiner eigenen Körperlichkeit erscheint, quasi das Material zur Grundlage jeder Figur immer parallel wahrzunehmen ist. Und dass es möglich ist, mit Hilfe dieses Körpers etwas herzustellen, das einen vollkommen gegensätzlichen Eindruck erzeugt, etwas völlig anderes meint, möchte ich anhand der folgenden Szenenbeschreibung, einem Männersolo aus „pitié!“, ausführen.

Ein großer sehr schlanker Tänzer in einem blauen Arbeitsoverall, dessen Ärmel er um die Hüften geschlungen und verknotet hat, beginnt sich von diesem mit zackigen Bewegungen zu befreien und bleibt nur mehr mit weißem Unterhemd und dunklem Männerslip bekleidet. Ich frage mich, wie viel Qual ist vonnöten, um sich zu entkleiden? Er bewegt sich, als ob ein starker Krampf seinen gesamten Körper befallen hat. Aus einer Lade des Tisches nimmt er unter größten Anstrengungen eine große Schachtel Zündhölzer. Dabei steckt er fast den Kopf in die Lade, als ob er schwersichtig wäre. Er ist sehr groß gewachsen, und damit das möglich ist, muss er sich ziemlich bücken. Mit verkrampften Finger schiebt er die Schachtel aus der Hülle. Mit Mühe und nach etlichen Versuchen entnimmt er der Schachtel ein Zündholz. Plötzlich entfällt die Schachtel seinen Händen, und in einem hohen Bogen fallen die Zündhölzer heraus auf den Boden. Als er es endlich schafft, ein Zündholz zu entzünden, tritt eine merklich Entspannung des Körpers ein, und selig beobachtet er die Flamme, bis sie ausgeht. Nachdem sie verloschen ist, drückt er den verkohlten Rest in seiner Handfläche aus. Sein Gesicht scheint Verwunderung auszudrücken. Es ist ein Moment der Stille, der nur von der Musik der Flöte begleitet wird. Die Bewegungen seines Solos bis zu diesem Punkt sind von allerhöchster Perfektion, und der Tänzer arbeitet die Bewegungen „geschmeidig“ aus. Es gibt keinen einzigen Verwackler oder einen Schritt, der

ungenau gesetzt ist. Trotzdem entsteht ein völlig konträres Bild. Für mich entsteht das Bild und das Gefühl, einen Menschen vor mir zu haben, der unter unsäglichen seelischen Schmerzen leidet, dessen Nerven sich zusammenkrampfen, dass der Körper unter starkem Druck steht und Qualen leidet.

„Das Belebte sein des Körpers ist nicht das Aneinandergefügtsein seiner Teile – [...] Ein menschlicher Körper ist vorhanden, wenn es zwischen Sehendem und Sichtbarem, [...] zwischen einem Auge und dem anderen, zwischen einer Hand und der anderen zu einer Art Begegnung kommt, wenn der Funke des Empfindend-Empfundenen sich entzündet (...).“⁷²

Das Interessante ist der Gesamteindruck, der entsteht, während und nachdem ich die Szene das erste Mal gesehen habe. Mit Hilfe der Dvd kann ich das Tanzsolo in Erinnerung rufen und betrachte die Einzelheiten genauer. Ich frage mich, welche Mittel bzw. Bewegungen der Tänzer einsetzt, die bei mir die beschriebenen Gefühle wecken.

Mir fällt auf, dass zu Beginn keine Musik zu hören ist. Erst beim Entzünden des Zündholzes setzt Gesang ein, der von einer Flöte begleitet wird. Ich beobachte seine Bewegungen genauer. Während er sich auszieht, fällt er zu Boden. Seine Fäuste sind geballt. Die anderen Tänzer sind ganz für sich. Ich würde sie nicht als teilnahmslos bezeichnen, das wäre zu viel der Ablehnung. Aber sie reagieren nicht wirklich. Vielleicht beobachten sie ihn insgeheim? Am Beginn sind seine Schritte stehschrittartig. Das Bein ist langgestreckt, der Fuß geflext, das heisst die nackte Fußsohle klatscht hörbar auf, wenn sie auf den Boden trifft. Die Bewegungen sind unbeholfen, die Extremitäten starr weg gestreckt, die Finger, wahrscheinlich sogar die Zehen, sind gespreizt. Nachdem er wieder aufgestanden ist, stakst er zum Tisch. Auf der Strecke liegt ein Sessel im Weg, den er umwirft. Mit diesen starren Fingern versucht er, die Lade des Tisches zu öffnen. Er scheint sich zu freuen, fast gierig hebt er die Hände in die Höhe etwa zwischen Brust und Ohren. Er pickt wie

72 Gaiswinkler, Margret Elisabeth: *Merleau-Pontys Theorie gelebter Leiblichkeit und ihr Bezug zur Contact Improvisation als einer Form des Postmodern Dance*. Dipl., Universität Wien: 1993. S. 23. [Gaiswinkler zitiert Merleau-Ponty, Maurice aus ders: *Das Auge und der Geist*. Philosophische Essays. Hamburg: Felix Meiner, 1984. S. 17.]

ein Vogel die Zündholzschachtel aus der Lade. Überhaupt scheint das ein seltsamer Vogel zu sein. Er nimmt das brennende Zündholz von der linken in die rechte Hand und dreht es. Es geht aus. Ist er verwundert? Er zieht sein Kinn und seinen Kopf zurück. Ein gewisses Abstand nehmen, ein Reagieren auf dieses schöne wie etwas respektinflössende Licht, das nicht mehr brennt. Aber das scheint er gar nicht realisiert zu haben. Die linke Hand bewegt sich über die Flamme, die eigentlich gar nicht mehr da ist, und umschließt sie fast. Dann macht er eine Bewegung, als ob er sie in der linken Handfläche ausdämpfen wollte. Wenn da noch die Flamme wäre, müsste diese Tätigkeit einen kleinen Schmerz auslösen. Doch das scheint er gar nicht zu bemerken. Er bleibt in seiner staunenden Haltung. Schließlich lässt er das Zündholz fallen und blickt nur mehr in die Handfläche, in der das Zündholz ausgedämpft worden wäre. Er ist ganz in seiner Welt, scheint die Sequenz des Ausdämpfens noch einmal kurz anzudeuten, wie in Gedanken versunken zu wiederholen. Er springt auf den Tisch, dabei schliesst er die Lade. Er windet sich, dann liegt er wie ein Embryo zusammengerollt auf dem Tisch. Leicht zuckend wie aus einem Traum erwachend, steht er schließlich auf. Er stakst über links hinter dem Tisch vorbei zu einem anderen Tänzer. Nun fast pretentiös und nicht mehr unbeholfen. Jetzt sieht er wirklich aus wie ein Vogel. Er bewegt sich auf Zehenspitzen, seine beiden Arme sind angezogen und abgewinkelt, wie bei einem gerupften Huhn. Mit dem rechten Zeigefinger hakt er sich bei des anderen linken Hand ein, der auf Zehenspitzen gewartet hat. Beide nehmen sie dieselbe Haltung ein. Der Kopf ist gesenkt, nur scheint der erste nicht so statisch zu bleiben, sondern bewegt sich fast hüftschwingend gemeinsam mit dem anderen in einem Duett.

Diese Szene zeigt, dass diese Darstellung des Tänzers, was auch immer ihm selbst dabei gedanklich vorschwebt, durch seine spezifische Körperlichkeit eine bestimmte Form bekommt. Er benützt seinen Körper, der zunächst ganz für sich spricht, gleichzeitig zur Verkörperung einer Figur. In meiner Wahrnehmung konzipiert sich diese als etwas sehr spezifisches, im Augenblick und im nachfolgenden Erinnern entstehendes, das durch meine Erfahrung, meinen Erlebnisschatz und meine Assoziationen veränderlich bleibt.

4.3 Eine Frage der Perspektive

Figuration lenkt die Aufmerksamkeit auf das Dazwischen, auf das, was zwischen den Zuschauern und den Darstellern passiert. Was füllt diesen Raum aus, oder wie wird diese Kluft überwunden? Es ist für die Darsteller und für das Gelingen einer Aufführung sehr wichtig, die Zuschauer zu erreichen. Im Idealfall richte ich meine Aufmerksamkeit sehr konzentriert auf die Bühne, und gleichzeitig kommt mir von dort eine starke Präsenz entgegen. Es ist eine Form des unausgesprochenen Dialogs, der sich entspinnen kann. Ich erwarte etwas von den Darstellern, die mich ebenso erwarten und außerdem mich zu weiterer Konzentration auffordern. Dies wird wieder von meiner andauernden Konzentration belohnt, die aber gleichzeitig auch wieder fordert.

Die Perspektive ist in dieser Hinsicht ein wichtiges Element mit verschiedenen Bedeutungsmöglichkeiten. Sie beinhaltet meinen Blickwinkel auf das Geschehen. Dieser ist räumlicher und inhaltlicher Natur und kann also zunächst sehr sachlich betrachtet werden, indem die Sicht auf die Dinge beschrieben wird. War der Blick auf die Bühne gut, und waren alle Abläufe deutlich zu erkennen? Die inhaltliche Perspektive zu fassen, ist schon schwieriger. Sie beruht auf dem Vorwissen und der Bedeutungsgenerierung während der Aufführung. Darüber hinaus möchte ich aber über die sinnliche Perspektive nachdenken, die sich über die persönliche Wahrnehmung konstituiert. Und darüber, wie die Perspektive des Zuschauers durch das Bühnengeschehen beeinflusst wird, indem der Blick erwidert wird.

Immer wieder bemerke ich, wie mein Blick während einer Vorstellung wandert. Das hängt mit meiner Aufmerksamkeit zusammen. Wenn ich sehr konzentriert bin, dann richtet sich meine Wahrnehmung vor allem auf das Bühnengeschehen. Hin und wieder nur wandert mein Blick durch die Publikumsreihen bzw. zu anderen Zuschauern, die ich beobachten kann. Die Blickrichtung im Sinne der Guckkastenbühne wird in zeitgenössischen Inszenierungen ganz bewusst aufgebrochen. Am einfachsten durch Auftritte und Abgänge der Darsteller durch den Zuschauerraum. Auch in „Wer hat Angst vor Virginia Woolf...?“ wird diese Variante eingesetzt. Dazu kommt aber auch noch etwas anderes. Für mich hat es den Anschein, als ob ganz bewusst versucht wird, den Zuschauer anzusprechen

und ihn ins Geschehen hineinzuziehen. Nicht um ihn tatsächlich ins Spiel zu integrieren, aber bei mir entsteht eine eigentümliche Form des sich angespielt Fühlens. An einigen Beispielen werde ich nun versuchen, das zu beschreiben.

Wie gesagt, treten die Schauspieler in dieser Inszenierung durch den Zuschauerraum auf⁷³. Die ersten beiden Darsteller, Martha und George, scheinen von einer Party zu kommen, auf der sie beide, so hat es den Anschein, etwas zu viel getrunken haben. Martha ist im Vergleich zu ihrem Mann noch munterer und nimmt sich aus dem Regal eine Flasche. Sie gibt sich trinkfest, führt die Flasche zum Mund und beginnt zu trinken. Ich halte gespannt den Atem an. Wird sie oder wird sie nicht die ganze Flasche austrinken? Sie leert die Flasche in einem Zug, indem sie sie an der linken „Säule“ verkehrt ansetzt, sich darunterstellt und sich richtiggehend volllaufen lässt. Es erscheint mir ganz natürlich, dass sie ihren Szenenapplaus erhält, und wenn sich dieser nicht wie erwünscht einstellt, bedeutet sie dem Publikum mit einer auffordernden Bewegung der linken Hand, dass sie sich ihn erwartet. Sobald die Flasche geleert ist, stoppt sie den Applaus mit einem Handzeichen. George lehnt währenddessen mit dem Rücken zu ihr an der rechten Bühnenkante. Nachdem Ruhe eingekehrt ist, rülpst sie laut hörbar, was wieder mit Applaus quittiert wird. George lässt diese Aktion über sich ergehen, als ob sie öfter vorkäme und ihm wohl bekannt sei. Er lehnt an der Bühnenkante, das rechte Bein vor das linke gestellt, die Hände in den Hosensäcken. Wenn ein Raunen durch den Zuschauerraum geht, während Martha die Flasche leert, kommt es vor, dass George die Äußerung tut: „Wer's (noch) nicht kennt!“⁷⁴

Dieses Spiel mit dem Publikum zieht sich durch die gesamte Aufführung, beginnt mit dem Auftritt der Darsteller durch den Zuschauerraum und erweist sich in markanten Momenten wie jenem mit den Zuspätkommenden und dem Handyläuten⁷⁵. Immer wieder reflektieren die Schauspieler ihr Bewusstsein über das Vorhandensein der Anderen, der Zuschauer. In diesen Momenten habe ich das Gefühl, dass die Zuschauer und ich mehr wahrgenommen werden, als die anderen Schauspieler. In der Eröffnungsszene in der *Christiane* von Poelnitz als Martha sich in Pose wirft und „Was für ein Drecksloch!“ posaunt, hebt sie ihre beiden

73 Den Beginn dieser Auftrittsszene beschreibe ich ausführlich in Kapitel 3.

74 Er sagt es in den von mir besuchten Vorstellungen nicht immer.

75 Vgl. Kapitel 3.

Arme in die Höhe. Dabei entdeckt sie, dass ihre nackten Oberarme eine leichte Erschlaffung der Haut aufweisen. Als sie das sieht, fühlt sie sich wie ertappt und versucht es scherzhaft resignierend noch zu betonen, indem sie einen Oberarm mit der zweiten Hand berührt und leicht schüttelt. Dieser Moment scheint nicht inszeniert zu sein, da er im Vergleich mit den anderen von mir gesehen Vorstellungen nur einmal vorkommt. In dieser Improvisation aber ist das Publikum das Gegenüber, denn sie richtet sich nicht an George.

Immer wieder rückt meine Position, in der ich als Teil des Publikums ein Gegenüber darstelle, ins Zentrum meiner Aufmerksamkeit. Durch bestimmte Situationen wird mir bewusst (gemacht?), dass ich, dass die Anwesenheit der Zuschauer von den Darstellern wahrgenommen und Teil ihrer Darstellung wird.

Das Publikum ist für eine gewisse Dauer anwesend, und so sind es auch die Schauspieler. Die Bühne bleibt besetzt, auch während der Pause. Zu Beginn und Ende der beiden Teile werden ich und das Publikum direkt angesprochen, am auffallendsten kurz vor der Pause, nachdem sich Putzi wegen zu starken Alkoholgenusses übergibt, und Martha sich schließlich direkt an uns wendet und die erlösenden Worte spricht: „Pause!“ Ihre Stimme hat dabei etwas triumphierend feixendes. Die Pausensituation ist nicht eindeutig und entspricht nicht der Erwartung, dass ein Vorhang fällt, oder die Schauspieler die Bühne verlassen. Die Schauspieler bleiben, gehen und kommen in unterschiedlichen Konstellationen, Martha räumt die verwüstete Bühne auf, sie wischt die Flüssigkeiten vom Boden, schiebt die Eiswürfel zur Seite. Ich bleibe auf meinem Platz sitzen und beobachte diese Tätigkeiten. Zum Teil kommen manche Zuschauer früher aus den Pausenfoyers zurück und betrachten wie ich das Geschehen auf der Bühne, manche trauen sich sogar die Schauspieler anzusprechen. Christiane von Poelnitz wirkt eher zurückhaltend, während Joachim Meyerhoff, der in einem Sessel sitzt und raucht, sich einmal sogar in ein kurzes Gespräch verwickeln lässt. Aus meiner Position vom Balkon aus während dieser Vorstellung kann ich natürlich nicht hören, was im Parkett gesprochen wird. Aber es ist irgendwie seltsam. Die Pause ist zu Ende, als Martha sich wieder direkt an Publikum wendet und ausruft: „Weiter!“ Nachdem ich das weiß, bemerke ich bei weiteren Vorstellungsbesuchen, dass sie kurz vorher überprüft, ob

schon alle wieder auf ihren Plätzen sitzen, und sie sich wieder mit jemandem auf der rechten Seitenbühne abzusprechen scheint – möglicherweise mit Sonja? Martha gibt darauf die Rampe frei (oder war es noch Christiane von Poelnitz?), und Nick tritt vor: „Hallo!“, sagt er zu uns. Damit beginnt der zweite Teil des Abends.

In „Wer hat Angst vor Virginia Woolf...?“ ist das gemeinsame Spiel der Figuren wichtig und damit auch ein Spielraum für Figuration. Ich versuche anhand einzelner Szenen mit Hilfe meiner Erinnerung und der Protokolle, die Auseinandersetzung der Figuren untereinander zu beschreiben und komme nicht umhin, sie dabei auch inhaltlich zu „belasten“. Dabei gelange ich auf eine interpretatorische, semiotische Ebene, die auf meinem subjektiven Blickwinkel auf das Geschehen beruht und durch meine Erfahrungswerte, Erkenntnisse und mein Wissen aufgebaut wird. Dieses Empfinden meinerseits ist es auch, das auf die Bewegungen und die Gänge der Schauspieler anspricht und darin einen bestimmte Richtung meines Blickwinkels erkennen will. Immerhin habe ich die Möglichkeit einer Totalansicht und bin nicht wie in einem Spielfilm dem Bildausschnitt unterworfen, den die Kamera vorgibt. Die Regie will natürlich den Fokus des Zuschauers auf bestimmte Dinge richten. Ich kann nicht sagen, ob meine Wahrnehmung mit diesem Wunsch übereinstimmt. Aber ich habe gerade bei dieser Produktion das Gefühl, dass es irgendeine Absicht geben muss, die dieses Spiel mit der Perspektive, diese Einsicht auf das modellartige Wohnzimmer von Martha und George und diese Beobachterrolle hervorruft, die ich nicht nur auf Grund meiner Diplomarbeit einnehme. Martha und George inszenieren ihren Ehekrieg nicht nur für Putzi und Nick. Nein, vielmehr wird in mir das Gefühl erweckt, dass es wir sind, die Zuschauer, dass ich es bin, die hier Zeugin ist.

George trägt einen Anzug in einer so genannten Unfarbe. Ist er dunkelbraun mit einem leichten Stich ins auberginefarbene? Alle Kleidungsstücke sind Ton in Ton, seine Haare grau und etwas zu lang. Im Gegensatz zu seiner Frau wirkt er farblos. Nick hingegen wirkt wie das Klischee des Collegeboy-Schönlings. Er ist blond, hat blendend weiße Zähne und ein trainiertes Sixpack zeichnet sich unter seinem

hautengen, beigen Pullover ab. Dazu trägt er eine etwas dunklere lange Hose. Erst nachdem ich mehrere Vorstellungen gesehen habe, fallen mir weitere Details auf. Da ich weiß, wie die Schauspieler in natura aussehen, sind die Perücken als solche am schnellsten identifiziert. Die Kostüme der beiden bieten aber weitere Feinheiten. Beide Männer sind „ausgestopft“. George hat eine „Wampe“ umgebunden, und Nicks Sixpack ist eigentlich eine Art Brustpanzer in seiner Hautfarbe, den er unter dem Pullover trägt. Ich weiß nicht mehr in welcher Szene George das Hemd hebt und mit beiden Händen in den Stoffbauch greift. Jedenfalls zeichnet sich ein durch die durchzechte und konfliktreiche Nacht herbeigeführter optischer Verfall ab. Mit diesem Griff scheint er das noch zu unterstreichen. Nick hingegen wahrt lange Zeit den Schein. Nachdem Martha ihn verführt hat, kommt er aus dem Off von ganz hinten zurück. Er schließt wieder den Gürtel und zieht den Pullover an. Das Sixpack sitzt perfekt. Aber auf „Marthas Truppenübungsplatz“ (George) hat er versagt. George wird während des Abends von Martha ständig als Versager abgestempelt, die dafür offen mit Nick flirtet und ihm Komplimente macht. Seine Haare werden immer wirrer, und das Hemd hängt ihm aus der Hose.

George und Nick haben einige Szenen, in denen sie „allein“⁷⁶ sind. Der Hauptschauplatz der nächtlichen Auseinandersetzung ist die Beziehung zwischen Martha und George, aber auch George und Nick messen sich. Im Nachhinein überlege ich, ob es dabei möglich war, Partei für einen der beiden zu ergreifen und kann die Frage nicht beantworten.

Schon bei der ersten Möglichkeit, bei der die beiden Männer ins Gespräch kommen, führt George Nick verbal aufs Glatteis. Er provoziert ihn, und sobald Nick darauf anspringt, nimmt er ihm allen Wind aus den Segeln, indem er blitzschnell das Thema wechselt oder Nick auf eine neue Runde einlädt. Diese Trinkrunden laufen nach einem gewissen Schema ab, bei dem Eiswürfel eine besondere Rolle spielen.

Mir fällt auf, dass sich bestimmte Bewegungsabläufe wiederholen. Zu welchem Zweck geschieht dies? Ein wesentliches Detail des Stückes stellt der Alkoholkonsum aller Teilnehmer dieser Nacht dar. Während der Aufführung trinken alle vier Figuren in größeren Mengen Cognac (Putzi) und Whiskey

76 Da die beiden Schauspielerinnen währenddessen auf der Bühne etwas abseits und nicht in die laufende Aktion involviert sind, bezeichne ich es als „allein“.

(George und Nick). Martha trinkt nur aus der Flasche, während die anderen aus Gläsern trinken. Sie ordert auch kein bestimmtes Getränk. Die Hausbar besteht aus einem Regal, welches bis zur Decke des Wohnzimmers reicht und bis obenhin in mehreren Reihen einheitliche, mit einer braunen Flüssigkeit gefüllte Flaschen beherbergt. Dazwischen befinden sich zwei Reihen mit Gläsern. George hat vorrangig die Aufgabe, Drinks auszugeben. Er bietet dazu auch Eis an. Die Eiswürfel befinden sich nicht an einem bestimmten Ort, wie in einem Eisfach oder dergleichen. George hat Eiswürfel im Hosensack, und ein größerer Vorrat befindet sich in einem Karton in dem zweiten Regal. Die Eiswürfel sind Kunststoffwürfel und dienen für mich nur auf den ersten Blick ihrer ursprüngliche Funktion. Sie sind ein wesentliches Requisit der Figur George. Für George sind sie eine kleine feine Waffe. In der Auseinandersetzung mit Martha kann er sie nur verbal einsetzen. Auf ihre Beschwerde, er gebe ihr nie Eis, antwortet er ihr, sie würde es ja auch zerbeißen. Gegenüber Nick setzt er die Eiswürfel hingegen als gezielte Provokation ein. Dabei verlaufen diese Attacken immer im selben Muster, aber mit gewissen Abwandlungen, die Nick nicht vorhersehen kann und ihn daher erneut überraschen und brüskieren. George fragt ihn zunächst höflich, ob er ihm etwas zu trinken anbieten dürfe, welches Getränk Nick denn gerne hätte, und ob er auch Eis dazu wünsche. Nick wünscht Whiskey mit Eis. Und das bekommt er auch.

George gibt die erst Runde aus. Putzi bekommt ein Glas Cognac, Martha eine Flasche „Spiritus“ (sie hätte Sinn für das Essentielle), Nick und George trinken Whiskey. George schenkt ein und bei Nick, der sein Glas schon selbst in der Hand hält, hört er nicht auf, bis die Flüssigkeit schon überläuft. Nick reagiert viel zu spät. Er ist so irritiert, dass er nur ungläubig und vorwurfsvoll zu George blickt. Dieser bemerkt das natürlich und spöttelt nur: „Na, Sie müssen schon Stop sagen!“ Diese Ansage scheint sich zwar vordergründig nur auf die Trinkszene zu beziehen, ich interpretiere dabei aber weiter, indem ich von diesem Satz auf die Allgemeinsituation schließe. Nick müsste im Verlauf des Abends nur „Stop“ sagen, um das „Spiel“ zu beenden und mit Putzi das Haus von George und Martha zu verlassen. Da Nick aber nicht entsprechend auf Georges Provokation reagiert, kommt das einer Aufforderung gleich. Eigentlich sucht George herauszufinden,

ob er in Nick einen ebenbürtigen Gegner hat. Er gibt ihm auch eine zweite Chance. Und zwar als er ihn fragt, ob er nachschenken darf, und ob Nick noch einmal dasselbe will. Dieser bejaht und bekommt wieder Whiskey, aber George trickst ihn aus. Nick will diesmal vorsichtig sein und vergisst nicht, „Stop“ zu sagen. Dafür wirft George ihm nun aus größerer Entfernung Eiswürfel zu. Beim ersten Mal bekommt Nick auch Eiswürfel mit dem Kommentar „hoppala, hoppala“, weil George sie genüsslich aus etwa 20 cm Höhe über dem übervollen Glas einwirft und Nick damit von oben bis unten anspritzt. Der ist nicht sehr erfreut, hat er doch helle Kleidung an, auf der der Whiskey dunkle, nasse Flecken hinterlässt. Überaus genervt versucht er, sich mit einem Stofftaschentuch abzutupfen. Als George das nächste Mal nachschenkt, kippt er einen ganzen Karton Eis über Nicks Glas aus. Die Eiswürfel landen größtenteils auf dem Bühnenboden. Für mich zeigen die Eiswürfel, dass die Auseinandersetzung immer gröber wird. Zunächst werden sie noch einzeln verteilt, später zählt nicht mehr das Detail, sondern nur mehr die Menge bzw. die Wucht und Schwere, mit der sie ausgeteilt werden. Die verbale Auseinandersetzung spiegelt sich in diesen Bewegungsabläufen wider. Mein Blick bleibt an den beiden Männern hängen, auch wenn im Hintergrund vielleicht auch noch die beiden Frauen sitzen. Mein Fokus verengt sich, und ich nehme vor allem den Dialog wahr.

In den Dialogen zwischen George und Nick ist die räumliche Positionierung der beiden auffallend. George ist der einzige der vier Schauspieler, der immer wieder in den Zuschauerraum hinabsteigt und „von unten hinauf“ spricht. George ist die Figur, die sich am meisten und immer wieder in den Zuschauerraum bewegt. George doziert aus dem Publikum, er sitzt in der ersten Reihe des Zuschauerraumes, deutet am Anfang mit der Hand ins Publikum, ist sich also bewusst, dass es Zuschauer gibt und zeigt das, indem er immer wieder das Gefühl erweckt, als ob er uns anspräche. Nick und Putzi steigen nach meiner Erinnerung nie hinunter. Sie treten nur über den Zuschauerraum auf und gehen auch so ab. Martha verlässt einmal die Bühne. Und zwar während einer besonders schweren verbalen Auseinandersetzung zwischen ihr und George in Abwesenheit der beiden anderen. George fordert Nick zum Beispiel zu einer gemeinsamen Unterhaltung

auf: „Plaudern wir doch mal“, und einmal sagt er sogar ganz genau: „Setzen wir uns“. Damit wendet er sich ab und springt von der Bühne ins Parkett. Nick macht schon einen Schritt, wie um ihm zu folgen. George fordert ihn aber nicht dazu auf, ihm zu folgen, sondern fuchtelte nur irgendetwas Ablehnendes mit der Hand. Dann setzt er sich auf „seinen“ Platz. In der ersten Reihe des Parketts sitzt die Souffleuse mit dem Textbuch auf dem Schoß. Neben ihr wird immer ein Platz für George freigehalten⁷⁷. George setzt sich also, und Nick zögert, bleibt dann betreten auf der Bühne in einer nun sehr exponierten Haltung zurück. Das kann kein Gespräch auf gleicher Augenhöhe werden, und es entsteht für mich der Eindruck, dass Nick nun wie ein Prüfling vor George steht. Vor allem in den Vorstellungen, in denen ich einen Sitzplatz frontal zur Bühne hatte. Das Publikum, vor allem jenes aus dem Parkett übernimmt nun die Perspektive von George (oder auch umgekehrt). George etabliert damit ein psychologisches Rollenverhältnis zwischen sich und Nick. Und Nick fällt im weiteren Verlauf auch immer wieder in dieses Muster, in dem er frontal zum Publikum agiert, auch wenn er allein ist, und sein „Referat“ vor dem „Plenum“ zum Beispiel mit „Hallo“ einleitet. Dabei wirkt er sehr verlegen und isoliert.

Während George sehr beweglich bleibt und vor der ersten Reihe an der Bühnenkante hin- und hergeht, bleibt Nick eher statisch. In seiner rechten Hand hält er das Glas, die linke Hand versucht er, lässig in den Hosensack zu stecken. Diese Art von George immer in Bewegung zu bleiben, sofern er gerade „dran“ ist, spiegelt für mich auch seine gedankliche Beweglichkeit wider. Er bleibt nur ruhig in seinem Sessel sitzen, wenn Martha an der Reihe ist. Und auch dann ist seine vordergründige Ruhe nur ein Mittel zum Zweck, nämlich Martha damit zu provozieren. Auch in seinem Verhältnis zu Nick fällt mir auf, dass er sich nur dann zurücknimmt, wenn der andere sich damit sicher wiegt und aus sich herausgeht. Zum Beispiel nach der Szene, in der George und Nick am Boden sitzen bzw. liegen, und George Nick die Flasche in den Hosenbund steckt. Danach kommt es zum verbalen Ausfall Nicks, währenddessen ich den Eindruck habe, dass sogar in seinen tiefsten Witzen George noch mehr Stil beweist als der

77 Da ich mehrere Vorstellungen gesehen habe, konnte ich dieses Detail überprüfen. Es kam auch vor, dass die Billeteurin einen Zuschauer bat, der sich genau auf diesem Platz niederlassen wollte, diesen wieder freizumachen.

schleimige Nick.

In der Vorstellung vom 1. März 2009 hat es George besonders auf Nick abgesehen. So hat es jedenfalls den Anschein. Nach mehrmaligem Sehen entsteht bei mir der Eindruck, dass vielleicht der Schalk mit Joachim Meyerhoff als George durchgeht? Zu Beginn des zweiten Aktes fordert George Nick auf, ihm zu folgen. Er geht voraus zur Wohnbox und schlängelt sich spielerisch durch die eng aneinander anschließenden Sofas. Er zwingt sich zwischen einem Sofa und der Säule durch mit Worten wie etwa „Ups, das ist eng!“, dann folgt ihm Nick. Als in dieser bewussten Vorstellung Nick zwischen Säule und Sofa durchgehen will, macht George einen Satz in seine Richtung und gibt dem Sofa einen Schubs, sodass Nick leicht eingeklemmt wird. Nicks oder vielleicht besser Markus Meyers(?) Reaktion ist überrascht, so gefährlich ist es sonst nicht. Als sie im linken hinteren Eck auf der Lehne eines Sofas Platz nehmen, richtet George den Lichtkegel der Stehlampe wie bei einem Verhör genau in Nicks Gesicht. Das wiederum geschieht in allen von mir gesehenen Vorstellungen. Etwas später, George referiert wieder vom Parkett aus und schenkt in die vor ihm an der Bühnenkante stehenden Gläser nach, greift er mit der Hand nach oben Richtung Nick und zupft ihn kurz hintereinander zweimal im Schritt. Nick oder Markus Meyer(?) zeigt sich irritiert. Zum Darüber streuen, und fast habe ich das Gefühl, Joachim Meyerhoff freut sich diebisch in seiner Spiellaune, klopft er auf die Kappe von Nicks Schuh und kommentiert sich selbst dabei mit einem „Herein!“ Es ist wirklich lustig, und ich muss lachen, obwohl die Situationen alles andere als komisch ist. Vor allem nicht für Nick, aber eben durchaus für das Publikum.

Dieses Zusammenspiel entfaltet seine volle Wirkung nur, wenn man die Zuschauer dabei im Hinterkopf hat. Ich habe das Gefühl, dass hier eine Show abgezogen wird. Diese Nacht, so wie sie hier abläuft, kann nur so verlaufen, weil jemand anderer den Blick darauf richtet. Die Intensität entsteht für mich durch die Präsenz des Publikums. Meine Perspektive, in der ich die Darsteller in ihrer Beziehung zueinander wahrnehme, ist in diesem Fall bereits die Basis zur inhaltlichen Interpretation.

Außerdem wird in der Beschreibung dieser einen Vorstellung deutlich, wie es zu diesem Umspringen zwischen der Ordnung der Präsenz und der Ordnung der

Repräsentation kommt⁷⁸. Die Momente, in denen ich mir nicht mehr sicher bin, ob ich die Gesten und Bewegungen der Darsteller noch zur Figur gehörend zählen kann, oder ob es sich dabei um einen Ausdruck handelt, der auf die Befindlichkeit des Darstellers zurückzuführen ist, machen mich auf meine eigene Wahrnehmungsleistung aufmerksam. In diesen Fällen entscheide ich selbst, was noch Teil der Figur ist und was nicht.

78 Vgl. Kapitel 4.

5 Wahrnehmung – Einbildungskraft – Wiedererkennen – Sinnbildung

Diese Begriffskette zeigt schematisch, über welchen Weg es meistens zur Bedeutungsproduktion kommt, und welche wichtige Position dabei dem Zuschauer zufällt.

In Anlehnung an Benjamin Wihstutz möchte ich den Begriff der Einbildungskraft⁷⁹ einführen, um mich mit einer Besonderheit der Wahrnehmung auseinander zu setzen, die für die Funktion von Figurationsprozessen eine wichtige Rolle spielt. Ein Theaterbesuch beschränkt sich nicht auf das im Theater erlebte, das man als abgeschlossenen Akt ablegen kann. Was sich während einer Aufführung ereignet wird im Vorfeld von Erwartungen genährt, während und nachher mit Assoziationen angereichert, und die Erinnerung ist meist von sehr subjektiven Einzelbildern geprägt, die einer ständigen Nachbearbeitung in Form von Ergänzung und Verwerfung unterworfen ist.

„Wenn Theaterbilder in der Zuschauerwahrnehmung stets mit Vor- und Nachbildern sowie mit Erinnerungen und Erwartungen verbunden werden und diese zeitliche Syntax überhaupt erst die Wahrnehmung des Bildes ermöglicht, stellt sich zwangsläufig die Frage nach der Funktion der Imagination. Denn Vor- und Nachbilder, Erinnerungen und Erwartungen sind nichts anderes als unbewusste und bewusste Vorstellungen von etwas Abwesendem, die mit dem anwesenden, präsenten Bild der Bühne verknüpft werden. Das menschliche Vermögen, das diesen Vorstellungen zu Grunde liegt, ist die Einbildungskraft.“⁸⁰

Wihstutz versteht unter Einbildungskraft das menschliche Vermögen, sich etwas Abwesendes vorzustellen. Im folgenden differenziert er zwischen zwei spezifischen Kräften, die einerseits als Synonyme der Einbildungskraft gelten, andererseits aber auch zwei entgegengesetzte Ausprägungen dieses

79 Wihstutz, Benjamin: *Theater der Einbildung. Zur Wahrnehmung und Imagination des Zuschauers*. S. 50 ff.

80 Ebd. S. 50.

Grundvermögens sind: Imagination und Phantasie. Während die Phantasie schwer kontrollierbar und abschweifend ist, so ist die Imagination eine kreative Fähigkeit, Eindrücke aufzunehmen und zu verwerten, indem sie diese Bilder mit konkreten Vorstellungen verbindet. Als dritte Ebene bezeichnet Wihstutz die Produkte, nämlich die konkreten Vorstellungen, die einerseits vom Wahrgenommenen abschweifen (Phantasie) und andererseits sich direkt auf die Wahrnehmung beziehen (Imagination). Außerdem unterscheidet Wihstutz die Adjektive imaginär und imaginativ. Das Imaginäre resultiere aus den Vorstellungen der Einbildungskraft, versuche aber diese „in den Rahmen eines Bildes zu fixieren und sie als eine Art geistiges Artefakt zu konservieren.“⁸¹ Während das Imaginäre sozusagen im Inneren existiert, stellt das Imaginative eine flüchtige und wandelbare Kraft dar, als Adjektiv der Einbildungskraft, die sich „zwischen dem Realem und Imaginärem bewegt“⁸². Wihstutz schlägt vor, sich weniger mit dem Imaginären als vielmehr mit dem Imaginativen, der Verschränkung von Einbildungskraft und Wahrnehmung beim Zuschauen auseinanderzusetzen und rückt drei Dimensionen des Imaginativen ins Zentrum: die Erwartungen des Zuschauers, die Untersuchung von abschweifenden Phantasien und die Imagination, die die Vorstellungen des Zuschauers an seine Wahrnehmungen während der Aufführung bindet, und schließlich die Beziehung zwischen der Einbildung als Bilderkreislauf und den Emotionen der Zuschauer.

Im folgenden möchte ich eine Szene aus „pitié!“ beschreiben, die mich beim Besuch der Aufführung so beeindruckt hat, dass sie mir auch im Nachhinein in guter Erinnerung geblieben ist. Ich nenne die Szene „Pietà“, da sie für mich als zentrales Motiv die Darstellung einer Pietà beinhaltet.

Meiner Auffassung nach zeigt Platel hier in dieser Szene das zentrale Thema seiner Arbeit „pitié!“.

Zum Zeitpunkt, an dem ich die Inszenierung das erste Mal sah, konnte ich mich als ziemlich unvoreingenommen bezeichnen. Ich hatte noch nichts von Alain Platel gesehen und auch sonst keine Informationen eingeholt. Danach entschied ich mich, unter anderem auch aus genau diesem Grund, die Inszenierung in

81 Ebd. S. 54.

82 Ebd. S. 53.

meiner Diplomarbeit zu behandeln. Im Tanzquartier Wien existiert die Aufzeichnung einer Aufführung aus dem Théâtre de la Ville in Paris. Nach mehreren Sichtungen wurde schnell klar, was Benjamin Wihstutz mit Vor- und Nachbildern meint. Wenn ich mir zum Beispiel die Szene ansah, die ich „Pietà“ nenne und gleich ausführlicher beschreiben werde, um bereits Gesehenes zu überprüfen, bemerkte ich, wie sich meine Wahrnehmung im Nachhinein verändert hatte. Plötzlich fielen mir neue Details auf, die ich zuvor überhaupt nicht bemerkt hatte. Zum Beispiel war ich der Meinung, es wären acht Tänzer auf der Bühne, doch in Wirklichkeit sind es zehn. Auch über den Aufbau der „Einzelbilder“ konnte ich erst nach mehreren Sichtungen genauer Auskunft geben. Nach dem ersten Mal erinnerte ich mich vor allem an eines, das dann namensgebend wurde: die Darstellung einer Pietà.

Warum erkenne ich die Pietà aber als Pietà? Schließlich ist das Bild auf der Bühne ein sehr fragmentarisches oder anders gesehen eigentlich sogar ein überladenes, wenn man von der Anzahl der Darsteller ausgeht, insgesamt sind es dreizehn (drei Tänzerinnen, sieben Tänzer, zwei Sängerinnen und ein Sänger). In meiner Vorstellung muss es also ein Vor-bild geben, das im Abgleich mit dem Wahrgenommenen auf der Bühne mich zu der Einschätzung bringt, dass es sich um eine Pietà handelt, obwohl ich keine „klassische“ (Darstellung der Maria mit dem vom Kreuz abgenommenen Jesus auf dem Schoß⁸³) Pietà sehen kann. Innerhalb des Verlaufs dieser Szene sind es nur Elemente, die an eine Pietà erinnern, wie zum Beispiel ein Tänzer, der auf dem Schoß eines anderen ausgebreitet liegt.

Die Szene wird mit einem Rezitativ aus der Matthäuspassion eingeleitet („Du lieber Heiland du“). Hier muss ich sogleich hinzufügen, dass alle weiteren Kommentare zur Musik und zum Gesang erst im Nachhinein durch meine Recherchen und durch wiederholtes Sehen der Aufzeichnung hinzugefügt wurden, da ich beim ersten Mal nur einen Choral, nämlich „O Haupt voll Blut und Wunden“⁸⁴ sofort erkannt habe. Diesen hat Bach an mehreren Stelle in seine Passion aufgenommen, und dieser erklingt auch zur Einleitung der Szene „Pietà“.

Ich versuche, die szenischen Elemente detailliert zu beschreiben und dabei

83 Ich denke dabei etwa an die Plastik im Petersdom in Rom von Michelangelo Buonarroti.

84 Text von Paul Gerhardt. Melodie von Johann Crüger.

zwischen meinen Ersteindrücken und meinen bildlichen Vorstellungen, die ich im Nachhinein assoziiere, zu unterscheiden.

Die Sopranistin (Laura Claycomb) stimmt das Lied an und reicht den beiden Sängern links und rechts von ihr die Hand.

Die Tänzer, die zuvor bis auf die Unterwäsche entkleidet waren, ziehen sich wieder an und stimmen mit ein. Alle singen ohne musikalische Unterstützung. Die Sopranistin bedeckt ihr Haar mit einem schwarzen Spitzenschleier und trägt einen Stuhl ins Zentrum der Bühne. Sie ist damit aus dem Fokus der Kamera⁸⁵ und damit auch aus meinem verschwunden. Die weitere Szenenbeschreibung richtet sich auf das Geschehen rund um einen im linken Drittel der Bühne befindlichen etwas übergroßen Tisch, der auf Ziegelsteinen aufgebockt auch etwas höher als die Norm ist. Dahinter hängt ein Seil vom Schnürboden herab.

Folgende Requisiten werden nun, soweit sie nicht schon in greifbarer Nähe des Tisches sind, von verschiedenen Darstellern herangebracht: zwei blaue Planen, ein Beil, eine Dose und ein Zündholz.

Eine Tänzerin übergibt das Beil an die zweite Sängerin (Maribeth Diggle, Mezzosopran/Alt). Zwei Tänzer hüllen sich in jeweils eine der blauen Planen wie in einen Umhang. Später erinnere ich mich dabei an mich als Kind, und wie ich mir damals die heilige Maria vorgestellt und sie nachgespielt habe: indem ich mir ein möglichst langes Tuch über den Kopf und die Schultern gelegt habe.

Nun „bauen“ die Tänzer gemeinsam mit den Sängern folgende Konstruktion: sie ordnen sich in einer menschlichen Pyramide an, deren Mittelpunkt der Tisch bildet. Die Basis dieser Dreieckskomposition bilden Darsteller, die sich am Boden vor dem Tisch anordnen und diese Basislinie nach rechts und links verlängern. Nach oben hin zulaufend bauen weitere Darsteller nun pyramidenartig, indem sie auf dem Tisch, und auf den Schultern bzw. Oberschenkeln der auf dem Tisch sich befindlichen stehen, eine Pietà. Für mich entsteht ein Bild, das von einem alten Meister stammen könnte wie etwa von Caravaggio. Dieser Eindruck entsteht für mich durch die Anordnung der einzelnen Darsteller wie nach einfachen Kompositionsregeln der bildenden Kunst. Es entsteht eine Dreieckskomposition

85 Diese Detail habe ich in meinem ersten Protokoll noch nicht beschrieben. Im Rahmen der Aufführungsanalyse anhand der Dvd, muss ich den Fokus der Kamera zu meinem eigenen erklären.

mit der Spitze nach oben und einer nach unten sich verbreiternden Basis. Alle Tänzer und Sänger sind beteiligt. Die Bewegungen der Darsteller sind langsam, getragen, bedächtig und bewusst gesetzt. Innerhalb dieses großen Dreiecks werden kleinere gebildet. Es entsteht ein Bild mit vielen Teilchen, welche wie Puzzleteile verschoben und neu zusammengesetzt werden. Die Darsteller nehmen immer wieder neue Positionen ein. Es ist wie ein Suchen, als suchte jemand die richtige Bildzusammensetzung zu finden. Nach dem Besuch der Aufführung erinnerte ich mich nur an ein zentrales Bild (im folgenden Position 4).

In Position 1 schultert die zweite Sängerin das Beil und stellt sich zentral vor den Tisch. Links unten bildet sich eine kleine Pietà mit drei Tänzern: einer liegt gestützt von einem zweiten, während eine Tänzerin die Füße des ersten, liegenden hält.

Nun verstummt der Choral, Musik setzt ein, sie wirkt verspielter.

Alle reißen den Mund in grotesker Pose auf. Ein kurzes Innehalten, dann lösen sie in Zeitlupe ihre Positionen auf. Eine andere Tänzerin nimmt jetzt der Sängerin das Beil wieder ab, es folgt Position 2: die Sängerin von vorhin setzt sich auf den Tisch und nimmt einen Tänzer wie bei einer Pietà auf den Schoß. Die folgende Arie kann ich bis jetzt noch nicht entschlüsseln, denn sie ist für mich zu undeutlich gesungen. Nach Auflösung von Position 2 wird Position 3 gebildet:

Es folgt wie ich im Nachhinein finde die Abnahme vom Kreuz rechts über die Kante des Tisches, da muss ich wieder an Caravaggio denken⁸⁶.

Die Arie von vorhin wird vom dritten Sänger (Serge Kakudji, Countertenor) weitergesungen. Nach seinem Einsetzen wird Position 3 aufgelöst und es kommt zur Position 4: die zweite Sängerin geht mit dem Beil vorne vorbei, kniet schließlich rechts vorne mit erhobenem Beil und sieht Richtung Tisch. Der Sänger dreht sich zu ihr. Links vorne platziert sich der Tänzer im blauen Overall mit dem Streichholz, das er aber nicht entzündet.

Die Musik nimmt an Volumen zu und entfernt sich nach meinem Dafürhalten stark von jeglicher Bach'schen Grundlage, obwohl die Arie noch andauert. Sobald die Arie zu Ende ist, gibt es einen schwungvollen Einsatz der Musik, es entsteht etwas „Hektik“, und alle „stürzen“ vom Tisch. Nur einer sitzt noch oben, alle

⁸⁶ Das Bild habe ich noch nicht gefunden. Möglicherweise existiert es gar nicht in dieser Form, sondern setzt sich aus vielen verschiedenen erinnerten Fragmenten zusammen.

anderen aber liegen am Boden und nehmen eine Freeze-Haltung ein.

Eine Tänzerin hebt den Kopf und alle wiederholen Position 4: nur brennt jetzt das Streichholz.

Position 5: der Sänger befindet sich in der Mitte, sein rechtes Bein stellt er auf die Schulter eines vor ihm am Boden sitzenden Tänzers (sehr schwer in der Aufzeichnung erkennbar). Plötzlich nimmt die Tänzerin rechts von ihm (links vom Zuschauer) seine rechte Hand und beißt ihm in die Innenseite des Handgelenks. Auflösung der Position und Bildung von Position 6: das Beil geht von der zweiten Sängerin an einen Tänzer mit oranger Hose. Dieser wendet sich zum Tisch vor dem der Tänzer im blauen Overall sitzt, er "köpft" ihn symbolisch, und dieser sinkt zu Boden und wird von zwei anderen mit einer blauen Plane abgedeckt. Der mit dem Beil sitzt schließlich auf der Plane am Boden, und der Sänger nimmt eine Position ein, die ich nun Himmelfahrt nenne. Der Sänger, schwarzer Hautfarbe, verschwindet auf der Dvd fast im Rahmen der Pietà, nur sein buntes T-Shirt mit dem Jesusbild bleibt sichtbar. Er sitzt auf den Schultern eines Tänzers. Beim Protokollieren erinnert es mich an die Prozessionen, bei denen ein Bild vorangetragen wird. Das Bild scheint förmlich zu schweben. Eine Tänzerin hat das Seil hinten erklommen und hängt jetzt schräg in luftiger Höhe von etwa drei bis fünf Metern. Schließlich löst sich diese Szene auf, und die Sänger versammeln sich alle drei bei der ersten, nehmen sich die Stühle mit ins Zentrum der Bühne. Links dahinter kommt es zur Auflösung von Position 7.

Schon nach dem Besuch der Vorstellung hatte ich das Gefühl, dass es nicht darum zu gehen scheint, dass einer der Tänzer eine konkrete Figur herausbildet. Vielmehr hatte ich den Eindruck, es ginge um eine kollektive Darstellung, in der jeder einzelne etwas beiträgt. Bestimmte Gesten und Gesichtsausdrücke sind bei allen Darstellern zu beobachten.

Die Tänzer tragen sehr bunte Kleidung, Trainingshosen, T-Shirts, zum Teil bunte Hemden. Die Sänger hingegen sind schwarz gekleidet, wobei es eine Ausnahme gibt: der Countertenor trägt Sandalen und ein buntes mit dem Haupt Jesu bedrucktes T-Shirt.

Durch den Eingangschoral „O Haupt voll Blut und Wunden“, ist für mich ein religiöser Kontext entstanden, da er mir aus dem Karfreitagsgottesdienst seit

frühester Kindheit ein Begriff ist. Der Gesang erzeugt eine Atmosphäre⁸⁷, die bei mir dazu geführt hat, diese Szene schon nach einmaligen Sehen in bleibender Erinnerung zu behalten. Durch die bunte und sehr bildliche Darstellung ergänzt, wird in mir der Eindruck erweckt, ein Gemälde eines alten Meisters vor mir zu haben. Das ist ein ziemlicher Gedankensprung vom evangelischen Gottesdienst zu den Erinnerungen an eine Gemäldegalerie.

Diese Pietà ist ständig in Bewegung. Die Darsteller bilden immer neue kleine Bilder, und ich meine, sie könnten damit etwas erzählen wollen. Im Nachhinein, nach dem wiederholten Anschauen der Aufzeichnung, lässt sich die Szene detaillierter aufschlüsseln und entschlüsseln. Was zunächst nur von mir „zusammengereimt“ war, wird offensichtlicher. Außerdem wird mein Eindruck durch das Lesen von Kritiken zum Teil bestätigt bzw. ergänzt.

Für die Analyse im Allgemeinen stellt sich heraus, dass die Möglichkeiten, Details zu bearbeiten, manchmal auch begrenzt sind. Die Dvd bietet ihren eigenen Ausschnitt. „Pitié!“ läuft in so vielen Ebenen ab, dass man sich ständig entscheiden muss, worauf man achten möchte. Die Dvd nimmt einem diese Entscheidung (nicht ganz) ab. Man hat nicht mehr den Gesamtblick auf die Bühne, wann und wie man möchte. Und man kann sich nicht mehr den Bildausschnitt aussuchen. Was allerdings trotzdem auffällt, ist speziell an „pitié!“. Dass nämlich auf mehreren Ebenen oder in vielen Schichten ständig Parallelaktionen stattfinden. Und das fällt sogar auf der Dvd auf, wenn im Vordergrund zum Beispiel ein Duett stattfindet, und dahinter durch die Großaufnahme der Tisch und die Geschehnisse an diesem plötzlich sichtbar werden. Dort findet inzwischen Zeremonielles statt, wie um an das letzte Abendmahl zu erinnern: der Becher (eine Dose) wird herumgereicht.

Meine Wahrnehmung ist also ständiger Wandlung unterworfen. Es entsteht ein vielschichtiges Bild vor meinem inneren Auge, und indem ich versuche, es mit dem Wahrgenommenen abzugleichen, stelle ich fest, dass immer eine Differenz bleibt.

87 Vgl. Kapitel 3.

6 Nachbilder

Unter Nachbildern verstehe ich meine Gedankengänge und Assoziationen nach dem Theatererlebnis. In der Auseinandersetzung mit den gemachten Erfahrungen kommt es nicht nur zum Erinnern, sondern auch zu Ergänzungen, Auslassungen und Verschiebungen der Wahrnehmung. Aber es sind nicht nur die erinnerten Eindrücke, die hier nachwirken. Die nachträgliche Weiterbeschäftigung mit einem Thema führt entweder zur Bestätigung der eigenen Meinung, zur Ergänzung oder sogar Korrektur. Besonders bei „pitié!“ ist die nachträgliche Bearbeitung für meine Wahrnehmung ausschlaggebend bzw. hat sie nachdrücklich geformt. Durch die Arbeit an meiner Diplomarbeit habe ich begonnen, mich mit der Inszenierung näher auseinanderzusetzen. Das verfügbare Material dazu ist sehr unterschiedlich. Um meine Erinnerungen zu überprüfen, habe ich mir eine Aufzeichnung auf Dvd angesehen. Da die Dvd aber keine Aufzeichnung aus Wien ist, sondern aus einem anderen Theater, unterscheidet sich die Wiener Aufführung von ihr⁸⁸. Im Internet habe ich Rezensionen gefunden, die sich auf Aufführungen in Deutschland beziehen. Außerdem wollte ich insgesamt mehr erfahren, zum Beispiel über Alain Platel, den Choreografen. Diese sehr unterschiedlichen Quellen haben meine Wahrnehmung ergänzt und mich in ihr bestärkt. Auch andere Menschen hatten ähnliche Empfindungen.

Besonders aufschlussreich war die Lektüre von „Nahaufnahme Alain Platel“⁸⁹. Darin versucht Renate Klett in fünf Gesprächen⁹⁰ mit Alain Platel seine Arbeit zu beschreiben. Die Gespräche sind keine Interviews, in denen Platel Frage und Antwort stehen muss, sondern Klett spricht bestimmte Themen an, aus denen sich dann die Fragen ergeben, und Platel beantwortet sie. Die Gespräche sind chronologisch abgedruckt und sind in sich auch chronologisch. Klett beginnt Platel über seine Jugend zu fragen, und sie sprechen über seine Familie, seine Ausbildung zum Heilpädagogen, und wie er seinen Weg zum Theater gefunden hat. Daraus ergeben sich der Reihe nach die Besprechung seiner Werke, seiner

88 An den Stellen, an denen mir das aufgefallen ist, habe ich es auch vermerkt.

89 Klett, Renate: *Nahaufnahme Alain Platel. Gespräche mit Renate Klett*. Berlin: Alexander, 2007.

90 Die Gespräche wurden alle zwischen Dezember 2005 und 2006 auf Englisch und/oder Französisch geführt und sind ins Deutsche übertragen.

Arbeitsweise und durchaus sehr persönliche Fragen zu seinem Leben.

Alain Platel wird 1956 in Gent geboren und wächst in einer kinderreichen Familie auf. Seine Eltern lassen ihm viel Freiraum und erwarten im Gegenzug Eigenverantwortung von ihm. Nach der Schulausbildung ist er unschlüssig, wie es weitergehen soll, und er geht für ein Jahr als Austauschschüler nach Amerika. Er wohnt bei einer Familie, die in ihrer finanziellen Existenz bedroht ist und muss sich sein Geld selbst verdienen. Also begleitet er eine Lehrerin, die mit lernbehinderten Kindern arbeitet und ihn auch zu ihrer Tätigkeit in einem Rehabilitationszentrum für Gehirngeschädigte mitnimmt. Das wird ein Schlüsselerlebnis für ihn, das ihn veranlasst, nach seiner Rückkehr Heilpädagogik zu studieren. Er lebt in Gent in einem kreativen Umfeld, beginnt Stunden in zeitgenössischem Tanz zu nehmen und fängt schließlich an selbst zu choreografieren. Anfangs bestreitet er noch den Einfluss seiner heilpädagogischen Tätigkeit auf seine künstlerische Arbeit, er erkennt aber schließlich zunehmend die Vorteile und nützt sie systematisch. Er arbeitet nicht hierarchisch, sondern lässt in der Gruppe eine eigene Dynamik zu, in der jeder etwas von sich einbringt, das sich die anderen aneignen.

Schon bei der Lektüre der ersten Seiten habe ich Assoziationen zu „pitié!“, obwohl bei Entstehung dieses Buches „pitié!“ noch gar nicht kreiert und somit auch nicht darin thematisiert wird. Die Tänzergruppe vermittelt mir nicht den Eindruck eines homogenen, glatten Tanzkörpers, der eine einstudierte Choreografie vorführt. Vielmehr scheine ich eine Gruppe sehr individueller Tänzer vor mir zu haben, bei denen ich aber das Gefühl habe, sie atmen gemeinsam. Und in diesem gemeinsamen Atemzug setzen sie ihre Bewegungen. Dadurch sind ihre Schritte und Sprünge nicht dieselben: jeder und jede Tänzerin vollzieht sie in einem eigenen Charakter. Aber sie setzen alle im selben Moment an und vollziehen die technisch gleichen Tanzschritte in einem Fluss, der sie trotzdem ihre Tänzerpersönlichkeit zeigen lässt.

Schon im ersten Gespräch werden die wichtigen Themen in Platels Leben und Arbeit angesprochen: Heilpädagogik und die Arbeit mit sozial und gesundheitlich benachteiligten Menschen, Liebe zur Barockmusik, Religion, Tod, kollektiver-kreativer Arbeitsprozess. Alles Zutaten, die für mich auch in „pitié!“

wiedererkennbar waren und sind. Der Gedanke an körperlich und geistig benachteiligte Menschen war mir schon während des Vorstellungsbesuchs im Wiener Museumsquartier gekommen. Ich fühle mich durch die Entdeckung, dass Platels Lebenserfahrungen Einfluss auf seine choreografische Arbeit haben, in meinem Erlebnis bestätigt. Damit einher geht eine neuerliche Bearbeitung der erinnerten Aufführung. Obwohl die Gespräche mit Renate Klett vor der Entstehung von „pitié!“ geführt wurden, sind Tendenzen von Platels geäußerten Einstellungen für mich, in meiner Wahrnehmung zu „pitié!“ spürbar oder nachvollziehbar. Die inhaltliche Bestätigung beruhigt meine Unsicherheit. Es stellt sich gewissermaßen das so genannte Aha-Erlebnis ein. Zur Begeisterung über die Vorstellung mit meinen Empfindungen und Gedanken, gesellt sich eine Form der Befriedigung.

Alain Platels Arbeit wirkt in ihrer Gesamtheit und in ihrer Fülle auf mich. Und dennoch bleiben viele Details in der Erinnerung hängen. Das betrifft die Ausstattung und die Musik, aber vor allem die Darsteller. Ich kann mich lange danach an einzelne von ihnen erinnern. Ich erinnere mich an ihr Aussehen, ihre Hautfarbe, an Haarfarbe, körperliches Erscheinungsbild und ihre Kleidung, aber auch an ihre je sehr eigene Körperhaltung oder Bewegung.

Ein gutes Beispiel dafür ist eine Szene, in der eine sehr sportliche Tänzerin von einer Sängerin nachgeahmt wird. Die blonde Tänzerin, bunt gekleidet, sehr beweglich, vollzieht eine Reihe von Bewegungen, die sie auch mit undefinierbaren Lauten ergänzt. Sie erinnern etwas an die Artikulationen von sprachlich benachteiligten Menschen. Am Ende ihres Solos dreht die Tänzerin mit ausholenden aber ungelenk wirkenden Schritten eine Runde. Die Sängerin mit einer etwas weiblich-fülligeren Statur beginnt ihr zu folgen und sie in sehr eindrucksvoller Art nachzuahmen. Sie hinterlässt dabei einen noch intensiveren Eindruck, obwohl für mich und für sie als Sängerin die körperliche Darstellung vielleicht nicht so nachvollziehbar erscheint. Aber durch die schwarze Kleidung als Kontrast und die besondere Nachdrücklichkeit der Wiederholung der Bewegungen, die sie in ihrer Körperlichkeit vollzieht, kann ich mich im Nachhinein noch besser an sie als an die Tänzerin erinnern.

„Ich bin fest davon überzeugt, daß jeder, der auf einer Bühne steht, etwas zu sagen hat, vielleicht nur etwas Kleines, aber trotzdem Wichtiges, etwas, das beweist, daß er oder sie einzigartig ist. Und dieses Einzigartige von jedem einzelnen, das möchte ich herausstellen. Jeder muß sich offenbaren: mit seinen Zweifeln und seinem Können. Und alle haben das Recht, gehört zu werden – das ist in jedem einzelnen Stück entscheidend.“⁹¹

Über die Erfahrungen im Rehabzentrum für hirngeschädigte Kinder während seines Aufenthalts in den USA:

„Was genau hat dich daran fasziniert?

[–] Ich glaube, es war eine Mischung aus perversem Interesse an allem, was gestörtes Verhalten und das Nichtfunktionieren von Menschen betrifft, und aus einer ehrlichen, sehr naiven Empathie.“⁹²

In „pitié!“ habe ich das Gefühl im Hof eines Irrenhauses zu sein, so wie sie oft in Filmen dargestellt werden. Und ganz verstreut sitzen die Kranken herum. Jeder für sich, sich selbst überlassen, vielleicht verlassen. Jeder scheint sich in seinem eigenen Mikrokosmos aufzuhalten. Manche starren in die Luft oder ins Leere, manche zupfen an irgendetwas.

„Das bringt mich auf den Satz, den du immer bei den Proben sagst:

„Put your demons on stage.“ Was sind denn deine eigenen Dämonen? Put them on tape! (Lachen)

[–] Meine Dämonen haben zunächst einmal mit menschlichen Beziehungen zu tun und damit, wie Menschen sich verhalten, wie sie Spiele miteinander spielen, gute und böse. Das ist ein Dämon. Religion ist sicher ein anderer Dämon, und der Tod ist auch noch einer. Wenn man diese drei Dämonen analysiert, dann wird man

91 Alain Platel in: Klett, Renate: *Nahaufnahme Alain Platel*. S. 44-45.

92 Ebd. S. 18.

wahrscheinlich viele kleine Unterdämonen finden, aber sie sind die drei ‚Hauptdämonen‘.⁹³

Diese „Dämonen“, so kann ich mir im Nachhinein bestätigen, sind während der Aufführung wirksam und springen mich an, sie werden für mich als Zuschauer offensichtlich. Etwa in der Szene mit dem Pärchen, das ich in Kapitel 3 beschreibe. Es ist ein Spiel, das sie spielen, wie sie sich in einer gewissen Leidenschaft einander zuwenden und schließlich wieder auseinandergehen. Die Enttäuschung darüber finde ich eher bei mir, als ich entdecke, dass sie sich zunächst als benachteiligt wirkende Menschen in einer Art und Weise miteinander beschäftigen, die ich als sehr intensiv empfinde. Das habe ich nicht erwartet. Sobald sie sich wieder voneinander lösen, scheinen sie sich dabei wie ganz „normale“ Menschen zu zeigen, die sich nichts mehr zu sagen haben. Es ist, als ob sie das „anders sein“ abgeschüttelt hätten. In diesem Moment fühle ich eine Enttäuschung bei mir.

„Wir sprechen über Religion, Katholizismus, die heilige Jungfrau – da werden sich viele fragen, warum man heutzutage so was macht. Aber das ist eben mein Dämon, und ich wollte sehen, wie ich mit ihm umgehen kann.

Dabei weiß ich nicht einmal, ob ich gläubig bin oder nicht, aber wenn ich sehe, was wir da erarbeitet haben – das gefällt mir, weil es mit Wärme und mit Zartheit zu tun hat.“⁹⁴

Alain Platel besucht eine katholische Klosterschule und wird auch katholisch erzogen. Er praktiziert den Glauben nicht, gibt aber zu, dass er eine große Faszination ausübt und sich nicht abschütteln lässt. Deswegen ist in seinen Arbeiten auch immer wieder eine Auseinandersetzung damit aktuell. Platel gibt an von Pasolinis Film „Matthäuspassion“ stark beeindruckt worden zu sein, da er Jesus als Menschen zeige und nicht als Heiligen. Diese Verknüpfung bzw. Darstellung mit dem Alltäglichen ist auch Platels Ansatz. Obwohl eine sakrale

93 Ebd. S. 56-57.

94 Ebd. S. 57-58. Alain Platel über seine Arbeit „vsprs“.

Komposition die Grundlage zu „pitié!“ bildet, habe ich nicht den Eindruck mich mit einer kirchlichen bzw. in diesem Rahmen andächtigen Atmosphäre auseinandersetzen zu müssen. Es ist ein sehr weltlicher, körperlicher Zugang, der mich vielleicht andächtig im Sinne von Begeisterung werden lässt.

Über die Arbeit mit seinen Tänzern sagt Platel: „Es hat mit der Kraft der Gruppe zu tun. Es gibt in dieser Gruppe ein gutes Gleichgewicht zwischen Sich-Zusammentun und dem Bestehen auf der eigenen Individualität.“⁹⁵

Auf die Frage nach welchen Kriterien er seine Tänzer aussuche, antwortet Platel:

„In der Anfangszeit habe ich immer nach dem Ungewöhnlichen gesucht: im Aussehen, in der Biographie, natürlich auch in der Qualität. Die *vsprs*-Gruppe dagegen besteht rein äußerlich aus ganz normalen Menschen. Aber dann treibst Du sie an, das Außergewöhnliche zu zeigen, das sie in sich haben – das kann eine Bewegungssprache sein, eine Art zu sprechen, eine kleine Szene, die sie erfinden, oder etwas in ihrem Aussehen, das du übertreibst – und dadurch werden sie „unnormale“. Diese Suche nach dem Ungewöhnlichen zieht sich durch alle meine Stücke. [...]“⁹⁶

Dabei muss ich sofort wieder an die Szene mit dem Tänzer denken, den ich schon als „seltsamen Vogel“⁹⁷ weiter vorne beschrieben habe, und der offenbar auch anderen Menschen aufgefallen ist:

„Zweismamkeit bedeutet Aggression: das ekstatische Zerran an Hautfalten, Aneinanderklatschen von Oberkörpern, Ziehen an Haaren. Platel, studierter Heilpädagoge, offenbart die seelische Versehrtheit im körperlichen Defizit wie einst Pina Bausch: im Zwanghaften. Ein Ballett der Bekloppten: Schreie, Tritte, geballte

95 Ebd. S. 102.

96 Ebd. S. 77.

97 Vgl. Kapitel 4.2.

Fäuste. Und Zittern – ein Stottern des Körpers. Und wie sensibel das Solo eines Irren in Unterwäsche, die Arme wie gestutzte Flügel, der Kopf krankhaft nach unten hängend.“⁹⁸

Die Kritik gibt meinen eigenen Eindruck sehr gut wieder und beschreibt, wie stark diese Körperlichkeit, diese Arbeit nicht nur mit, sondern am eigenen Körper eines Tänzers auf den Zuschauer wirken kann.

„[...] Theater hat für mich mit der physischen Präsenz von Menschen zu tun, die ihr Bestes zeigen und es mit mir teilen. Wenn ich ins Theater gehe, möchte ich berührt werden, ins Herz getroffen. Ich will nicht belehrt werden, ich will nichts erklärt bekommen und keine Diskussionen hören. [...] Ich habe eine Regel bei den Proben: Wenn ich eine Szene sehe, die mich berührt, dann muß ich sie dreimal sehen, und wenn sie mich dreimal berührt, dann heißt das, daß wir sie in der Vorstellung benutzen müssen. Und wenn es keinen Grund gibt, warum die Szene im Stück ist, dann müssen wir eben einen erfinden.“⁹⁹

„Pitié!“ lebt von dieser physischen Präsenz, und es büßt auch bei mehrmaligem Sehen nichts davon ein, da es für mich nicht einfaches Sehen sondern Erleben ist. Die Frage, ob ich denn verstünde, was hier abläuft, hat sich mir einfach nicht gestellt. Ich war und bin damit beschäftigt die Dinge wahrzunehmen und bin überzeugt, dass ich noch lange nicht „alles“ gesehen habe. Immer wieder entdecke ich neue Details.

„Du hast gesagt, daß du in einer fremden Stadt immer in eine Kirche gehst und in eine Shopping Mall. Warum?

[–] Weil ich ein Voyeur bin, Nirgends kann man die Bewohner

98 Trouwborst, Bettina: Nächstenliebe mit J. S. Bach. Alain Platels „Pitié!“ bei der Ruhrtriennale. In: *Oper & Tanz. Zeitschrift für Opernchor und Bühnentanz*. 2008/05, <http://www.operundtanz.de/archiv/2008/05/berichte-ruhr.shtml>, September/Okttober 2008, Zugriff am: 15.04.2011.

99 Klett, Renate: *Nahaufnahme Alain Platel*. S. 78-79.

einer Stadt so gut beobachten, das eine ist ein spiritueller Ort, das andere ein materieller. Shopping Malls sind reines Theater, du kannst dich auf eine Bank setzen und einfach nur zuschauen. Mich interessiert auch immer, was die Leute kaufen und verkaufen.“¹⁰⁰

Ich finde, auch das ist, zumindest im Nachhinein, nachvollziehbar. Ich beschäftige mich vielmehr mit dem Gesehenen. Das Zuschauen hat mich während der Aufführung am meisten beschäftigt. Ich habe kaum über den angekündigten Inhalt nachgedacht. Das wiederum ist auch Grund für kritische Äußerungen:

„Er wolle die Geschichte nicht chronologisch nacherzählen, sondern sich auf die in der Passion vernachlässigte Dreiecksbeziehung zwischen Mutter und Sohn und Geliebter, also zwischen Maria, Jesus und Maria Magdalena konzentrieren gab Platel vorab zu Protokoll.

Auf der Bühne bleibt das über weite Strecken Behauptung, denn außer immer wiederkehrenden Pietà-Bildern sind bloß verzweifelt einsame Soli, grausam intensive Pas des Deux' oder gruppensdynamische Prozesse mit extremen Gefühlsausbrüchen zu sehen, die Platels hinreißendes Ensemble mit der gewohnten gierigen Lebenswut betreibt.

Widerum kämpfen die Tänzer auf der Bühne einen verzweiferten Lebenskampf, einsam, dann wieder in überraschenden Formationen, jeder beladen mit den ureigensten Deformationen und Obsessionen. Die akrobatischen Darsteller zittern, zappeln, stottern, finden Trost, um sich wieder dem nicht enden wollenden Krampf zu ergeben. Aus pathologischem Bewegungszwang wird unversehens die tänzerische Arabeske und aus der artigen Pirouette ein Unfall mit verknoteten Gliedmaßen.

[...]

Überhaupt gehen sich die Tänzer hart an: sie reißen aneinander, als

100 Ebd. S. 113-114.

wollten sie sich häuten. Sie trampeln aufeinander herum, betrommeln sich. Martern aller Arten, höchst virtuos und mit schonungsloser Härte ausgestellt von den zehn Ausnahmetänzern.“¹⁰¹

Wirklich erleichtert, so muss ich zugeben, war ich über folgendes Statement:

„Auch Platels Choreographien wirken wie Transformationen barocker Affektdarstellung von Passion, Schmerz und Geißelung. Die Tänzer gehen dabei in virtuoson Verrenkungen bis an die Schmerzgrenzen ihrer Expressivität. Einige Szenen wirken wie flüchtige Standbilder, große hochdramatische Enthüllungen eines Caravaggio, Giordano oder Delacroix, wo ein tödlich verwundeter mit letzter Kraft zur personifizierten Freiheit aufblickt, andere präsentieren die stilisierte Wirklichkeitserfahrung eines Alberto Giacometti oder zeigen solistische Figuren des Break bzw. Modern Dance.“¹⁰²

Meine Phantasie hatte mich also nicht auf einsame Pfade gelenkt. Offenbar gab es noch andere, die sich an Caravaggios Bilder erinnert fühlten.

Von „Wer hat Angst vor Virginia Woolf...?“ habe ich fünf Vorstellungen gesehen. Die Inszenierung lässt ihren Darstellern mehr Spielraum als eine Tanztheaterproduktion wie „pitié!“. Darin sind die Darsteller auf eine größere Genauigkeit in der Reproduktion angewiesen, da es sonst vermutlich auf Grund des Körpereinsatzes zu einem erhöhten Verletzungsrisiko käme. Ich kann das nur annehmen, nicht beweisen. Allerdings lässt die zeitliche und musikalische Abfolge auch nicht viel anderes zu.

101 Müller, Regine: Mutlosigkeit am Bachschen Verzweiflungsfelsen. Pitié! Erbarme Dich! – Alain Platels Adaption der Matthäuspassion in Bochum. In: *nachtkritik.de*. http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=1677&Itemid=40, 02.09.2008, Zugriff am 15.04.2011.

102 Decker-Bönniger, Ursula: Jede Geburt ein Todesurteil. In: *Online Musik Magazin*. <http://www.omm.de/veranstaltungen/festspiele2008/RUHR2008-pitie.html>, rezensierte Aufführung 04.09.2008, Zugriff am: 15.04.2011.

In „Wer hat Angst vor Virginia Woolf...?“ gibt es vermutlich fixe Verabredungen, einen dramatischen Text, der ja auch vom Publikum erwartet wird und einen damit verbundenen szenischen Ablauf. Allerdings konnte ich durchaus Abweichungen erkennen und zwar textlich und szenisch. Im Verlauf der Vorstellungsserie, die ich besucht habe, war ich manchmal sogar gespannt, wie Joachim Meyerhoff als George denn diesmal die Provokation von Markus Meyer als Nick angehen würde¹⁰³. Hier bildet sich noch einmal die Verquickung ab, der man zwangsläufig als Zuschauer ausgeliefert ist. Natürlich liegt es dem Inszenierungskonzept zu Grunde, dass George Nick provoziert. Ich gehe davon aus, dass es entsprechende Regieanweisungen dazu gibt. Für die Zuschauer dieser einen bewussten Vorstellung wird sich vielleicht auch kein Zweifel einstellen, sehen sie ja auch nur diese eine. Für mich im Vergleich sind Unterschiede in der Darstellung erkennbar. Meyerhoff scheint an diesem Abend fast zu übertreiben, manchmal bin ich mir nicht mehr sicher, ob sich nicht vielleicht schon Meyer provoziert fühlen könnte, da manches wirklich zu unerwartet sein könnte? Das sind Vermutungen, die ich im Nachhinein anstelle, die die Phantasie beflügeln und das Erlebte in Gedanken wach hält.

103 Vgl. Kapitel 4.3.

7 Die Entstehung von Figuren im und als Akt der Wahrnehmung

Als Zuschauer ist für mich persönlich nicht die Figur allein, sondern ihr Werden das besondere Theatererlebnis. Dem Prozess ihres Entstehens liegt auf der einen Seite die darstellerische Kunst der Protagonisten zu Grunde, auf der anderen Seite ist er von der Wahrnehmungsleistung des Zuschauers abhängig. In diesem Sinne möchte ich den Blick fort von einer statischen Charakterisierung lenken und mich hin zu einer entwicklungsbezogenen Analyse wenden. Dabei wird klar, dass es nicht nur Figuren in Form von menschlichen Verkörperungen einer Figurenrolle gibt, sondern dass Figuren auch als Bildkonstruktionen jeglicher Form in meiner Wahrnehmung entstehen.

Zunächst ist eine Figur eine komplexe Gesamterscheinung, die sich zwar im Vorgang des Erinnerns aus vielen Komponenten zusammensetzen lässt, in der Wahrnehmung aber nicht als Summe aller Teile erscheint, sondern sich immer wieder erneut generiert, und sich damit als etwas unmittelbar Neues zeigt. Dennoch ist nicht jede Figur neu, indem sie als etwas gänzlich Unbekanntes und damit Überraschendes auftritt. Oft wird sie nach möglichen Ähnlichkeiten mit bereits existierenden Vorbildern verglichen. Neu ist daher vielmehr die Art und Weise, in der sie in meiner Wahrnehmung erscheint.

Ein Vorbild ist für mich in diesem Fall ein Vor-bild. Etwas, das in meinem Bewusstsein schon vor dem Erlebnis, vor der Wahrnehmung einer Figur und damit schon vor dem Figurationsprozess besteht und einen direkten oder indirekten Einfluss auf meine Wahrnehmung nimmt. Etwas meint nicht unbedingt eine menschliche Figur oder Person. Es können hier auch bestimmte Vorstellungen zu einer Situation vorhanden sein, an die ich mich im Aufführungsverlauf erinnere, und die meine Wahrnehmung dieser Aufführungssituation beeinflussen. Diese Vor-bilder tragen zur Entstehung des Figuren-Bildes bzw. der Figuren-Bilder bei, die ich während der Aufführung wahrnehme.

In diesem Sinne erscheint „Figuration als eine komponierte Annäherung an ein komplexes Vorbild.“¹⁰⁴ Dieses Vorbild ist quasi der Ausgangspunkt für jede Figur

104 Ernst, Wolf-Dieter: Die „hässliche Maske eines Greises“ behaupten. Zur visuellen Energie im Schauspiel. In: Boehm, Gottfried; Brandstetter, Gabriele; Müller, Achatz von (Hrsg.): *Figur*

und damit auch des Figurationsprozesses. Das gilt für die schaffenden Künstler wie für mich als Zuschauer. Diese Vorbilder sind es, die den Figurationsprozess und seine Wahrnehmung durch mich mitgestalten. Sie können sehr konkret sein, wenn ganz bestimmte Vorstellungen von einer Figur vorhanden sind. Das betrifft die äußerliche Erscheinung eines Schauspielers wie seine von ihm dargestellte Bühnenfigur. Es sind aber auch diffuse Stimmungen, die den Zugang eines Zuschauers zu einer Inszenierung prägen, die gar nicht verortbar sind und den Figurationsprozess zunächst ganz unbemerkt beeinflussen. Sie können verwirren und neugierig machen oder zu einem unbefriedigenden Gefühl führen, weil sie keine eindeutige Aussage über ihre Existenz zulassen. Manchmal bewegt sich der Gedankenfluss so schnell, dass die einzelnen Bilder nicht mehr in geordneter Folge wiedergegeben werden können. Das ist dann meist der Moment, indem man sich fragt, wo man das alles bloß schon gesehen hat, bzw. warum es einem so bekannt vorkommt, und man es einfach nicht mehr weiß.

Die Darstellung ist die Konkretisierung und Ausformung eines vorgestellten, möglichen Ideals und muss so stark sein, dass sie vom Zuschauer als eine Figur konstituierend wahrgenommen wird.

„[Die] schauspielerische Darstellung ist also immer eine Behauptung und in diesem Sinne Unterbietung und Überbietung einer als Ideal des Gleichen vorgestellten Rollenfigur.“¹⁰⁵

Ich gehe davon aus, dass zwischen dem Publikum und den Darstellern unterschiedliche Vorbilder vorhanden sind bzw. vorhanden sein können. Selbst wenn sie sich gleichen, werden in der Umsetzung wie in der Wahrnehmung voneinander abweichende Variationen auftauchen. Es wäre zu umfangreich, sie alle zu erfassen, und es würde nichts daran ändern, dass das wahrgenommene Etwas unvollständig bleibt: es kann weder eine Darstellung alles zeigen, noch ist es dem Zuschauer möglich alles wahrzunehmen. Er nimmt immer nur einen

und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen. S. 325.

105 Ebd. S. 330. Wolf-Dieter Ernst weist darauf hin, dass die Darstellbarkeit historischer Personen, wie etwa Adolf Hitler, möglich ist, aber immer eine Unterbietung oder Überbietung der tatsächlichen, historischen Figur ist, da Vorbild und Darstellung (besonders in diesem Fall) sich nicht decken (können).

Ausschnitt wahr. Dabei entsteht der Eindruck, das Wahrgenommene sei unvollständig. Es ist die Abwesenheit, das Unergründliche dessen, was wir nicht erfassen können: wenn wir etwas scheinbar nicht verstehen oder etwa nicht wissen, ob uns tatsächlich etwas fehlt, dann beschäftigt das oft mehr als das durchaus (positiv) wahrgenommene.

„Indem sich ein Künstler für eine bestimmte Anordnung entscheidet, entscheidet er sich – banalerweise, so scheint es zunächst – gegen alle anderen, eine unbekannte, namenlose Vielzahl. In jedem Gestaltungsakt, in jeder Bildordnung bleibt dieses Absente jedoch gegenwärtig. Sein Schatten ist die Bedingung jeder Transparenz oder Luzidität. Es manifestiert sich aber auch darin, dass wir das *Gleiche* – eben dieses Bild – jeweils anders sehen *können*.“¹⁰⁶

Dieser Umstand setzt sich bei mir als Zuschauer fort und spiegelt sich auch in meiner Aufführungsanalyse wider. Während der Aufführung, die ich als etwas Ganzes erlebe, ist es so, dass sich meine Aufmerksamkeit immer wieder auf bestimmte Elemente konzentriert. Diese sind dabei so dominant, dass sie in besserer Erinnerung bleiben. Außerdem geht im Beschreiben meiner Wahrnehmung leider die Unmittelbarkeit des Erlebens und des Erlebten verloren. Wie bereits erwähnt, stellt sich bei mir ein allgegenwärtiges Gefühl der Abwesenheit von Etwas ein. Es ist, als ob etwas fehlte, das noch erklärt werden müsste. Dieses Empfinden stellt eine große Herausforderung dar. Wie ist dieser gefühlte Eindruck einer Aufführung zu vermitteln, um ihn auch nachvollziehbar zu machen? Die Niederschrift erfolgt meist nach bestimmten Präferenzen meinerseits, und das Protokoll ist somit ein selektiv erstelltes Produkt. Die Eindrücke, die ich schriftlich niederlege, sind Annahmen von einer Wirklichkeit, die sich für jemand anderen auch anders gestalten kann. Die von mir beschriebenen Wahrnehmungen sind der Versuch einer Wiedergabe, der scheitert.

106 Boehm, Gottfried: Die ikonische Figuration. In: Boehm, Gottfried; Brandstetter, Gabriele; Müller, Achatz von (Hrsg.): *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*. S. 50-51.

Es handelt sich dabei um einen persönlichen Eindruck, dem ich selbst nicht mehr gerecht werden kann. Für jemand anderen könnte es doch ganz anders gewesen sein, und das ist es vermutlich auch. Im Schreiben erfasse ich diese Wirklichkeit, die eine ganz persönliche ist, nur unvollständig. Ich schreibe über etwas, aber ich be-schreibe, wenn nicht sogar, um-schreibe es dabei. Das Schreiben selbst ist eine Annäherung und ein neuerlicher Prozess¹⁰⁷.

Dabei ist das Erscheinungsbild bestimmter Kostüme eine willkommene Tatsache, weil sie etwa durch Fotos belegbar sind, aber der Grund oder Zusammenhang, in dem ich sie beschreibe, entspringt meiner persönlichen Wahrnehmung. Um diese Problematik transparent zu machen, ist es wichtig, die Ausschnitte der Aufführungen als solche auszuweisen, um damit der Leserschaft einen Einblick in meinen persönlichen Wahrnehmungsprozess zu geben. Damit soll es für jeden einzelnen Leser möglich sein diesen Prozess nachzuvollziehen.

Zwischen meiner Wahrnehmung, der Beschreibung einer bestimmten Figur und der Figur selbst, wie sie vielleicht tatsächlich sein könnte, öffnet sich ein Freiraum an Möglichkeiten. Diesen versuche ich zu überbrücken, indem ich mich der Figur immer wieder von neuem annähere. Dabei rücke ich davon ab, eine Charakterisierung der Figuren vorzunehmen, da die Figur als Einheit für mich nicht greifbar scheint. Ich konzentriere mich auf den Prozess ihres Entstehens.

Ein wichtiger Moment ist dabei, dass ich mich selbst und meine Empfindungen wahrnehme. Ich partizipiere dadurch ganz automatisch am Bühnengeschehen. Indem ich etwas wahrnehme, reflektiere ich gleichzeitig meine eigenen Empfindungen. Mein Eindruck, zu dem ich gelange, beeinflusst im folgenden weitere wahrgenommene Ereignisse. Neben den offensichtlich inszenierten Abläufen, nehme ich auch mein restliches Umfeld wie etwa die anderen Zuschauer wahr. Theoretisch, denn so ist es geprobt, sollte jede Aufführung nach Vorgabe der Inszenierung gleich sein. Wenn auf der Bühne alles glatt läuft, dann merke ich als Zuschauer wahrscheinlich gar nicht, dass es eben nicht so ist. Eine Inszenierung bleibt nicht wie unter einer Glasglocke unberührt. Im Laufe der

107 Vgl. Wortelkamp, Isa: *Sehen mit dem Stift in der Hand. Die Aufführung im Schriftzug der Aufzeichnung*. Hrsg. von Gabriele Brandstetter. Rombach Wissenschaften, Reihe Scenae, Band 2. Freiburg i. Br./ Berlin: Rombach, 2006. Isa Wortelkamp widmet sich darin der Diskrepanz zwischen Aufzeichnung und Aufführung. Es sei beinahe unmöglich „korrekt“ zu arbeiten, da während der Dokumentation des Wahrgenommenen, das Wahrzunehmende verloren geht.

Aufführung gibt es immer kleine Unregelmäßigkeiten, die aber meistens so ausgeglichen werden, dass sie gar nicht auffallen. Von außen einwirkende Kräfte, wie etwa ein läutendes Handy im Zuschauerraum, machen deutlich, wie empfindlich das System ist. In meinem Bewusstseinsfeld als Zuschauer drängen solche Störungen vom Rand des eigentlichen Geschehens und beeinflussen meine Wahrnehmung des eigentlichen Bühnengeschehens. Wenn mir dabei bewusst wird, dass der Darsteller gestört wird, weil ich es etwa auf einen plötzlich grimmigen Unterton in seiner Stimme zurückführe, dann verändert sich in diesem Moment auch der Eindruck, den ich von der dargestellten Figur habe. Die Störung, die ich erfahren habe, beziehe ich auch auf meine Wahrnehmung und auf die wahrgenommenen Elemente der Aufführung. Meine Aufmerksamkeit verschiebt sich für eine bestimmte Zeit weg vom eigentlichen Mittelpunkt meines Interesses und wandert an den Rand meiner Wahrnehmung. Anders gesagt, drängt etwas Neues von außen in den Fokus und verändert damit die vorige Konstellation. Eine solche Verschiebung kann die Ursache sein, dass ich in der Zwischenzeit sogar etwas verpasse, oder aber meine Wahrnehmung beeinflusst oder verändert wird.

Auch innerhalb meiner engeren Wahrnehmung wechselt meine Aufmerksamkeit. Es stellt sich daher für mich die Frage, ob es bestimmte Kriterien gibt, nach denen sich die Aufmerksamkeit besonders richtet. Aus meiner Sicht möchte ich zwei Bereiche als Ausgangspunkte erwägen. Das ist zum einen der persönliche Background. Er setzt sich aus der aktuellen Stimmungslage und Erwartungshaltung zusammen, sowie aus einem Hintergrundwissen und einem Erfahrungsschatz, der kaum einzugrenzen ist und assoziative und unbewusste Reaktionen ermöglicht. Zum anderen lässt sich in meiner Analyse eine markante Präsenz der Beschreibung von Ausstattung und äußerlichem Erscheinungsbild festmachen. Diese beiden Bereiche als sowohl innere wie äußere Kriterien lassen sich in einem Protokoll noch relativ gut festhalten. Sie dienen als Grundlage für die Beschreibung des eigentlichen Erlebnisses, das im wesentlichen von der Präsenz der Darsteller gespeist wird. Diese Präsenz basiert auf der körperlichen Materialität einerseits und einer Aura bzw. magischen Bühnenpräsenz andererseits, die es ermöglicht, den Darsteller noch in der letzten Reihe „zu

erspüren¹⁰⁸. Dadurch zieht der Darsteller die Aufmerksamkeit des Zuschauers an und erreicht die Spezifität der eigentlichen Figurenkonstruktion. Denn jeder Darsteller ist nicht nur in seiner Person einzigartig, sondern auch in seiner Darstellung einer Figur. Außerdem ist die Wirkung der Figur von der Flüchtigkeit der Bewegungen, der Gestik und der Worte abhängig. Wie aber kann ich diese Transitorik vermitteln, ohne dabei den ursprünglichen Eindruck zu sehr zu verändern? Unwillkürlich drifte ich dabei in blumige Beschreibungen ab, mit dem vermeintlichen Ziel das Erlebte nachvollziehbarer zu machen. Aber im Gegenteil: ich vermittele dabei nicht das ursprüngliche Erlebnis, sondern verändere das Wahrgenommene. Ich beschreibe nicht mehr, sondern interpretiere bereits. Indem ich das Wahrgenommene etwa mit anderen Dingen vergleiche, setze ich es in Relation und bewerte es. Das ist für die eigene Wahrnehmung und das Verständnis wichtig, aber es verzerrt das Bild auch. Aus einem dreidimensionalen Erlebnis werden Bilder in meinem Kopf, in dem das Bewusstsein seine eigene Regie führt. „Für den Theaterblick wird der Körper auf der Bühne in einem anderen Sinn des Wortes zu einem „Bild“ [...]“¹⁰⁹, so Hans-Thies Lehmann. Das täuscht uns darüber hinweg, etwas sichtbar vor uns zu haben, was aber nicht dauerhaft verfügbar ist. Lehmann unterscheidet elektronische Bilder als Verwirklichung von Darstellung gegenüber der Darstellbarkeit theatraler Bilder, die sich verflüchtigen, in dem Moment, in dem sie auf uns treffen. Im folgenden bezeichnet Lehmann *„Schicksal [als] ein anderes Wort für Darstellbarkeit“*¹¹⁰. „Darstellbarkeit als zugleich ästhetische und ethische Erfahrung ist Manifestation von Schicksal“¹¹¹, so Lehmann weiter. Das Schicksal werde im dramatischen Theater in den Rahmen einer Handlung, nach Aristoteles mit Anfang, Mitte und Ende gebannt bzw. im postdramatischen Theater an den Körper und die Geste¹¹². Im Grunde wird diese Rahmung für die Darstellung aber nur behauptet, denn wir kommen nicht zur Gänze dahinter, was eigentlich das unbestimmt Mögliche ist. Denn „[...] nie gelangt das Leben zu solcher Darstellung, aber indem es theatral artikuliert wird,

108 Damit meine ich, dass die darstellerische Präsenz eine gewisse atmosphärische Materialität erreicht, und der Darsteller mich in meiner Wahrnehmung berührt.

109 Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. 4. Auflage, Frankfurt/Main: Verlag der Autoren, 2008. (Erstauflage 1999). S. 443.

110 Ebd. S. 445.

111 Ebd. S. 445.

112 Ebd. S. 445.

erweist sich seine *Darstellbarkeit*¹¹³.

Elektronische Bilder haben in ihrer Darstellung etwas fixiertes, während die theatrale Darstellung auf der Kippe steht. In dieser „Schwellensituation“¹¹⁴ steht jede Geste, jedes Wort auf dem Prüfstand. Werden sie vom Zuschauer wahrgenommen?

Ihre Darstellbarkeit erweist sich jedes Mal neu. Immer ist der Zweifel am Erfolg gegenwärtig. Den künstlerischen Möglichkeiten werden Grenzen gesetzt, die es zu erreichen und zu überschreiten gilt.

Mit dieser Aufgabe sind das Regieteam und die Darsteller konfrontiert. Deren Intentionen direkt wahrzunehmen, zu erkennen und zu verstehen, ist der Wunsch, den ich als Zuschauer vielleicht hege. Im Figurationsprozess, den ich beschreibe, steht für mich allerdings das ästhetische Erlebnis im Vordergrund. Im Grunde begeben sich auf eine Erlebnisreise, auf der fast alles möglich ist. Der Weg ist markiert, aber schließt nicht aus, nach links oder rechts zu blicken oder auch zurück, vielleicht auch einfach irgendwo abzubiegen und sich sogar zu verlaufen. Ich kann diese virtuelle Reise versuchen zu unterbrechen, wenn ich den Zuschauerraum verlasse und gehe. Wahrscheinlich wird sich mein Bewusstsein aber auch dann noch eine Weile mit dem Erlebten befassen. Genau diesen Weg nimmt meine persönliche Wahrnehmung, in der sich auch die Figuren der Aufführung zeigen.

Es ist auffallend, dass sich meine Wahrnehmung an bestimmten Punkten orientiert, und meine Aufmerksamkeit nicht gleichbleibend stark ist. Vielmehr ist es so, dass ich an einer bestimmten Situation gedanklich hängen bleibe, währenddessen die Aufführung weiterläuft. Das kann verschiedene Ursachen haben. Zum einen kann es aus einer Unkonzentriertheit rühren, und ich muss wieder neu in das Geschehen einsteigen. Zum anderen kann es sein, dass etwas besonders stark in mein Bewusstsein rückt, weil es sich vom Umfeld besonders abhebt. Wodurch entsteht diese Dominanz in meiner Wahrnehmung? Das hängt zunächst durchaus von der eigenen Person ab, denn in der Wahrnehmung ist man

113 Ebd. S. 444.

114 Näheres zu dem Begriff „Schwellensituation“, den ich von Jens Roselt übernommen habe, in Kapitel 2.

für unterschiedliche Dinge besonders empfänglich. Hier kommen wieder der eigene Erfahrungsschatz oder die genannten Vorbilder zum Zug, sowie das spezifische Interesse und die damit verbundene Erwartungshaltung. In Bezug auf eine Tanztheaterproduktion wie „pitié!“ ist es etwa die besondere physische Präsenz, die fasziniert. In einer Sprechtheaterinszenierung wie „Wer hat Angst vor Virginia Woolf...?“ konzentriert sich der Zuschauer eher auf die Sprache, von der er erwartet, dass sie ihn durch die Aufführung führt. Diese Erwartungen können erfüllt werden, sie können aber ganz bewusst unterlaufen werden. In diesem Fall wäre zu überlegen, inwiefern eine Inszenierung vielleicht sogar darauf abzielt. Aus meiner Sicht, aus der Sicht des Zuschauers ist aber ein weiterer Punkt entscheidend. Es ist mein Blickwinkel, und damit meine ich nicht nur meine räumliche Positionierung, der die Konzentration auf bestimmte Elemente der Darstellung steuert. Daraus ergibt sich eine Selektion der wahrgenommenen Ereignisse. Gewisse Elemente erscheinen in der Analyse daher als abwesend, obwohl sie durchaus wahrgenommen wurden. Beim Protokollieren entsteht ein Konflikt darüber, der Inszenierung nicht gerecht zu werden, da man das Gefühl bekommt, Elemente der Aufführung zu unterschlagen und ein möglicherweise einseitiges Bild zu liefern.

Ich möchte anhand zweier Inszenierungen unterschiedlichen Genres, nämlich einer Sprech- und einer Tanztheaterproduktion, zeigen, dass sich Figurationsprozesse nach einem bestimmten Muster gestalten. Daher arbeite ich nicht mit differenzierenden Mitteln, und der Schwerpunkt liegt nicht auf einem Figurenvergleich und die Beschreibung eventueller Charakteristika, sondern bildet sich aus der Schilderung dieser Entstehungsprozesse, die das Erlebnis und seine ästhetische Erfahrung aus Vor-bildern entwickeln und in Nach-bildern verarbeiten und dabei ganz unterschiedliche Figurenkonzeptionen hervorbringen.

Beiden Inszenierungsanalysen ist gemein, dass sie keine chronologische Beschreibung der Aufführungen darstellen, sondern einzelne Szenen herausgreifen und sich dann mit den menschlichen Darstellern und ihren körperlichen Mitteln beschäftigen. Mein Fokus richtet sich hauptsächlich auf die Körper-Sprache, und damit ist die Vernachlässigung anderer Elemente unausweichlich. In meiner Analyse von „pitié!“ fällt zum Beispiel auf, dass ich

der Musik kaum Aufmerksamkeit widme. Das ist erstaunlich, schließlich handelt es sich doch um eine Inszenierung, die die Matthäuspassion von Johann Sebastian Bach zur Grundlage hat. Abgesehen davon, dass die Musik von Bach stark von Fabrizio Cassol bearbeitet wurde und nur noch rudimentär durchklingt, ist zu betonen, dass das musikalische Konzept nicht beiläufig zu betrachten ist. Aber mein Zugang und damit auch mein Fokus ist eben ein anderer. Es sind die Körper der Tänzer und ihre Gesten, die dominant und als beschreibbar in meiner Erinnerung verankert sind. Die Musik erscheint dabei, als umfangreicher Teppich dazwischen ausgebreitet zu liegen. Darüber haben sich die bereits beschriebenen Szenen gelegt, die immer wieder als Nachbilder wirken. An dieser Stelle möchte ich darauf hinweisen, dass die jeweilige Atmosphäre, in der sich Figurationsprozesse abspielen, ein ihnen zu Grunde liegendes Element ist, das wiederum verbal sehr schwer greifbar ist:

„Atmosphären entspringen zwar der Umgebung, ihre Ausformung ist aber lediglich anhand des eigenen Empfindens zu erkunden. Während Umgebungen mit unseren Sinnesorganen bestimmt und mental ergründet werden können, bedürfen Atmosphären der Reflexion auf die eigene Befindlichkeit. Nicht ich kann ihre Räumlichkeit berühren, vielmehr muß ich von ihr berührt werden.“¹¹⁵

Obwohl ein ästhetisches Erlebnis wie eine Aufführung nicht wiederholbar ist, ist es so strukturiert, dass es in der Erinnerung abrufbar bleibt. Selbst bei einer Inszenierung wie „Wer hat Angst vor Virginia Woolf...?“, die ja im Gegensatz zu „pitié!“ eine chronologische Geschichte erzählt, genügen wenige Momente, an denen sich all meine Erinnerung festmachen lassen. Meine Erinnerung funktioniert dabei wie ein Fotoalbum, in das jemand scheinbar willkürlich Fotos eingeklebt hat. Tatsächlich ist es so, dass ein Foto wieder den Bezug zum nächsten herstellt.

¹¹⁵ Schouten, Sabine: *Sinnliches Spüren. Wahrnehmung und Erzeugung von Atmosphären im Theater*. (Theater der Zeit. Recherchen 46; zugl. Diss. Freie Universität Berlin, 2006). Berlin: Theater der Zeit, 2007. S. 43.

Eines der ersten Bilder entsteht dabei zu Beginn einer Vorstellung. Ich widme dieser Situation in beiden Aufführungsanalysen besondere Aufmerksamkeit. Der eigentliche Moment, in dem eine oder mehrere Figuren das erste Mal erscheinen, ist sehr kurz. Ich erlebe sie in meinen Reflexionen in einer wesentlich längeren Zeitspanne. Dabei ist es möglich sie näher zu beschreiben und zu überlegen, warum ich sie so erlebt habe.

Im Theater wie im alltäglichen Leben ist es oft der richtige Augenblick, der entscheidend ist. Dieser richtige Augenblick hängt von verschiedenen Dingen ab und trägt entscheidend zur Entwicklung einer Figur in einem theatralen Rahmen bei. Der Zuschauer selbst muss da sein: er muss bei der Sache sein und diesen Augenblick miterleben. Wenn er in einer entscheidenden Situation auf die Uhr blickt oder im Dunklen auf dem Boden nach dem hinuntergefallenen Programmheft sucht oder vielleicht einfach nur mit den Gedanken woanders ist, wird das die Wahrnehmung beeinflussen. Auch für den Darsteller gibt es ein Timing. Es geht nicht darum, die einstudierten Bewegungen und Texte nur auszuführen. Der Darsteller nimmt eine bewusste Haltung ein und setzt Akzente. Damit also tatsächlich eine bestimmte Figur entsteht, die ich auch als solche wahrnehme, ist nicht nur die Darstellung selbst wichtig, sondern auch die Art und Weise, in der sie vollzogen wird und auf mich einwirkt.

Dieter Mersch beschreibt das treffend: „Neben der Tatsache, *daß* mir die Hand zum Gruß gereicht wird, ist entscheidend, *wie* sie mir entgegenkommt, [...]“. ¹¹⁶

Dieses „wie“ wird aber jeder anders empfinden. In meinen Aufführungsanalysen soll diese Gemeinsamkeit der jeweiligen Figurationsprozesse deutlich werden. Aus meinem subjektiven Blickwinkel möchte ich diese Besonderheit von einzelnen Bewegungen der Darsteller hervorheben. Sie sind es, die mich berühren und meinen Wahrnehmungsfluss in Bewegung bringen.

„Mehr noch die Heftigkeit eines Gefühls kann bewußt platziert, die Festigkeit einer Haltung demonstrativ zur Schau gestellt, eine schmerzliche Trauer inszeniert sein; aber die unmerkliche Scheu,

116 Mersch, Dieter: *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*. München: Fink, 2002. S. 57. Mersch lenkt den Blick von der Bedeutung des Erscheinens von „Etwas“ auf sein Erscheinen, auf „dass“ und „wie“ es sich ereignet.

das Zögern in der Bewegung oder umgekehrt ihre natürliche Geschmeidigkeit, ihre „Grazie“, wie sie Heinrich von Kleist im *Marionettentheater* beschrieben hat und welche Friedrich Schiller als „Anmut“ bezeichnete, sie alle werden *nicht intentional* vollzogen, vielmehr brechen sie im Spiegel der Reflexion; sie dulden, wie Kleist sogar hervorhob, keine Bewußtheit.“¹¹⁷

Anhand zweier Aufführungsanalysen versuche ich zu zeigen, dass Figuration als Wahrnehmungsprozess zu begreifen ist.

In diesem Sinne steht nicht die Charakterisierung einzelner Figuren im Zentrum dieser Arbeit, sondern vielmehr der Weg, den diese Figuren in meiner Wahrnehmung nehmen, um zu jenen zu werden, die sie vielleicht sein wollen. Es liegt nicht an mir zu überprüfen, ob ich alles richtig oder falsch wahrgenommen habe. Mein Wunsch war es, das Erleben einer bzw. zweier Aufführungen zu schildern und den Fokus nicht auf eine Interpretation der jeweiligen Inszenierung zu lenken. Die Beispiele sind Ausschnitte eines viel größeren Gesamterlebnisses. Dieser Umstand gibt den tatsächlichen Erlebnissvorgang im Theater wieder, der durch eine selektive Wahrnehmung geprägt ist. Die Wahrnehmung unterliegt verschiedenen Kriterien bzw. wird von verschiedenen Voraussetzungen beeinflusst. Grundvoraussetzung ist das (Er)Warten und die Neugier. Mit dieser Haltung und einem Vorwissen, das sich auf unterschiedlichste Weise zusammensetzt und von einem subjektiven Erfahrungsschatz abhängt, lässt sich der Zuschauer auf eine neue Erfahrung ein. Während dieses Erlebnisses werden bestimmte Dinge besonders auffällig und als dominant erfahren. In „pitié!“ ist es für mich das immer wiederkehrende starke Erscheinungsbild von Haut in vielerlei Formen, die auf schmerzvoll scheinende Art bearbeitet wird. Zusammen mit den vor Qual verzerrten Gesichtern und den erstarrten und verkrüppelten Händen entsteht für mich eine Figuration des Schmerzes, die in Bezug zur Intention Alain Platels wohl den Schmerz der Mutter über den Verlust ihres Sohnes darstellen soll. In diesem Sinn unterstützt ein entsprechendes Vorwissen die inhaltliche Interpretation, die Darstellung des Schmerzes wird aber allein durch das Erleben

117 Ebd. S. 61.

und die Wahrnehmung offensichtlich. Die Einbildungskraft ist dabei ein wichtiger Motor der Wahrnehmung. Sie ermöglicht es Dinge wahrzunehmen, die vielleicht gar nicht explizit gezeigt werden und unterstützt damit die persönliche Wahrnehmung. Die persönliche Einstellung und der individuelle Blick sind ebenso Teil des phänomenologischen Erlebens. Wenn George, der Universitätsprofessor ist, wie ich schon bald in „Wer hat Angst vor Virginia Woolf...?“ erfahre, sich in den Zuschauerraum setzt, dann ist das aus meiner Perspektive eben nicht nur der Zuschauerraum, sondern der Zuschauerraum in einer Anlehnung an den Hörsaal einer Universität. Solche Elemente sind Teil einer subjektiven Erfahrung und rufen die unterschiedlichsten Reaktionen vor. Zu diesen Reaktionen gehört auch die Nachbearbeitung des Erlebten, die Nachbilder. Nach dem Besuch einer Aufführung denke ich vielleicht über das Erfahrene nach. An manche Dinge erinnere ich mich besonders gut, an andere gar nicht. Währenddessen assoziiere ich in einem Bewusstseinsstrom weitere Bilder, die die Figuren noch nachträglich beeinflussen können. Vielleicht gelange ich im Austausch mit anderen Zuschauern oder beim Studieren von Unterlagen zur Vertiefung des Erlebnisses und zu einer Übereinstimmung mit meiner persönlichen Erfahrung. Oder ich stelle fest, dass in meiner Wahrnehmung die Figuren ganz anders waren, weil sie auf mich eine andere Wirkung hatten. Mein Wunsch war es, einen lebendigen Prozess zu veranschaulichen und zu zeigen, dass eine Inszenierung in jeder Aufführung erneut auf die Probe gestellt wird, weil ihre Wirkung und die Entstehung ihrer Figuren im wesentlichen von der Wahrnehmung des Publikums abhängt.

8 Bibliographie

8.1 Nachweis von Aufführungen und Inszenierungen

Edward Albee: *Wer hat Angst vor Virginia Woolf...?* Burgtheater Wien. Spielzeit 2008/09. Premiere am 18. Oktober 2008. Regie: Jan Bosse, Bühne: Stéphane Laimé, Kostüme: Kathrin Plath, Licht: Friedrich Rom, Dramaturgie: Henning Nass, Joachim Lux. Mit Christiane von Poelnitz (Martha), Joachim Meyerhoff (George), Katharina Lorenz (Putzi), Markus Meyer (Nick). Die Aussagen über diese Inszenierung basieren auf Vorstellungsbesuchen am 4., 13., 26. November 2008, am 1. März und 14. Juni 2009 und auf danach durchgeführten Gedächtnisprotokollen.

Les Ballets C de la B, Alain Platel, Fabrizio Cassol: *pitié!* Österreichische Erstaufführung. Tanzquartier Wien. Halle E. Spielzeit 2008/09. Premiere am 6. März 2009. Weitere Vorstellung am 7. März 2009. Konzept und Regie: Alain Platel, Musik: Fabrizio Cassol, Dramaturgie: Hildegard De Vuyst, Musikdramaturgie: Kaat De Windt, Bühne: Peter De Blieck, Kostüme: Claudine Grinwis Plaat Stultjes, Licht: Carlo Bourguignon, Ton: Caroline Wagner, Michel Andina. Die Aussagen über diese Inszenierung basieren auf dem Vorstellungsbesuch am 7. März 2009 und der Analyse eines Aufführungsmitschnitts (Théâtre de la Ville, Paris) aus der Mediathek des Tanzquartier Wien.

8.2 Literaturverzeichnis

Albee, Edward: *Wer hat Angst vor Virginia Woolf...?* Übersetzt von Pinkas Braun. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch, 1962.

Albee, Edward: *Wer hat Angst vor Virginia Woolf...?* Programmheft Burgtheater, Spielzeit 2008/09.

Aristoteles: *Poetik*. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2001.

Auerbach, Erich: *Figura*. In: ders.: *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*. Bern, München: Francke, 1967. S. 55-92.

Bach, Johann Sebastian: *Die Matthäus-Passion*. Wien: Amandus, 1958.

Beiküfner, Uta: *Blick, Figuration und Gestalt. Elemente einer aisthesis materialis im Werk von Walter Benjamin, Siegfried Kracauer und Rudolf Arnheim*. Bielefeld: Aisthesis, 2003.

Bleeker, Maaïke: *Visuality in the Theatre. The Locus of Looking*. (Performance Interventions). Hampshire, New York, 2008.

Boehm, Gottfried; Brandstetter, Gabriele; Müller, Achatz von (Hrsg.): *Figur und Figuration. Studien zu Wahrnehmung und Wissen*. Unter Mitarbeit von Maja Naef. (Reihe Bild und Text. 2007). München: Wilhelm Fink, 2007.

Duden. Fremdwörterbuch. Hrsg.: Dudenredaktion. Band 5. 7. neu bearb. u. erweiterte Auflage, Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag, 2001.

Fischer-Lichte, Erika; Risi; Clemens; Roselt, Jens (Hrsg.): *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*. (Theater der Zeit, Recherchen 18). Berlin: Theater der Zeit, 2004.

Fischer-Lichte, Erika; u.a. (Hrsg.): *Metzler Lexikon. Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler, 2005.

Fischer-Lichte, Erika: *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*. Band 1-3. 2.durchgesehene Auflage, Tübingen: Narr, 1988.

Fischer-Lichte, Erika; Horn, Christian; Warstat, Matthias: *Verkörperung*. (Theatralität, Band 2). Tübingen, Basel: A. Francke, 2001.

Gaiswinkler, Margret Elisabeth: *Merleau-Pontys Theorie gelebter Leiblichkeit und ihr Bezug zur Contact Improvisation als einer Form des Postmodern Dance*. Dipl., Universität Wien: 1993.

Gurwitsch, Aron: *Das Bewußtseinsfeld*. (Phänomenologisch-Psychologische Forschungen, Band 1). Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1975.

Kleist, Heinrich von: Über das Marionettentheater. In: *Heinrich von Kleists Sämtliche Werke*. Mit einer Einleitung von Fritz Baader. Stuttgart/Leipzig: Deutsche Verlagsanstalt.

Klett, Renate: *Nahaufnahme Alain Platel. Gespräche mit Renate Klett*. Berlin: Alexander, 2007.

Kluge, Friedrich. *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Bearb. von Elmar Sebold. 23. erweiterte Auflage, Berlin, New York: de Gruyter, 1995; (Erstauflage 1883).

Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. 4. Auflage, Frankfurt/Main: Verlag der Autoren, 2008; (Erstauflage 1999).

Les Ballets C de la B, Alain Platel, Fabrizio Cassol: *pitié!* Programmzettel Tanzquartier Wien, Halle E, Spielzeit 2008/09.

Mersch, Dieter: *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*. München: Fink, 2002.

Onuko, Atsuko; Pekar, Thomas (Hrsg.): *Figuration – Defiguration. Beiträge zur transkulturellen Forschung*. München: Iudicium, 2006.

Pavis, Patrice: *Dictionnaire du Théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale*. Paris: Editions sociales, 1980.

Rättig, Ralf: Figurprobleme im Feuilleton. Vom Umgang mit Phänomenen der Figuration in aktuellen Theaterrezensionen. In: Brandl-Risi, Bettina; Ernst, Wolf-Dieter; Wagner, Meike (Hrsg.): *Figuration. Beiträge zum Wandel der Betrachtung ästhetischer Gefüge*. (Intervisionen – Texte zu Theater und anderen Künsten, Band 2). München: epodium, 2000. S. 36-53.

Roselt, Jens: *Phänomenologie des Theaters*. (Übergänge. Texte und Studien zu Handlung, Sprache und Lebenswelt, Band 56). München: Wilhelm Fink, 2008.

Schouten, Sabine: *Sinnliches Spüren. Wahrnehmung und Erzeugung von Atmosphären im Theater*. (Theater der Zeit. Recherchen 46; zugl. Diss. Freie Universität Berlin, 2006). Berlin: Theater der Zeit, 2007.

Wihstutz, Benjamin: *Theater der Einbildung. Zur Wahrnehmung und Imagination des Zuschauers*. (Theater der Zeit, Recherchen 43). Berlin: Theater der Zeit, 2007.

Wortelkamp, Isa: *Sehen mit dem Stift in der Hand. Die Aufführung im Schriftzug der Aufzeichnung*. Hrsg. von Gabriele Brandstetter. (Rombach Wissenschaften, Reihe Scenae, Band 2). Freiburg i. Br.: Rombach, 2006.

8.3 Internetquellen

Decker-Bönniger, Ursula: Jede Geburt ein Todesurteil. In: *Online Musik Magazin*. <http://www.omm.de/veranstaltungen/festspiele2008/RUHR2008-pitie.html>, rezensierte Aufführung 04.09.2008, Zugriff am: 15.04.2011.

Les Ballets C de la B, <http://www.lesballetscdela.be/#/en/>, Zugriff am: 07.05.2011.

Müller, Regine: Mutlosigkeit am Bachschen Verzweiflungsfelsen. Pitié! Erbarme Dich! – Alain Platels Adaption der Matthäuspassion in Bochum. In: *nachtkritik.de*.

http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=1677&Itemid=40, 02.09.2008, Zugriff am: 15.04.2011.

Theorie und Medienzentrum Tanzquartier Wien, <http://www.tqw.at/>, Zugriff am: 07.05.2011.

Trouwborst, Bettina: Nächstenliebe mit J. S. Bach. Alain Platels „Pitié!“ bei der Ruhrtriennale. In: *Oper & Tanz. Zeitschrift für Opernchor und Bühnentanz*. 2008/05, <http://www.operundtanz.de/archiv/2008/05/berichte-ruhr.shtml>, September/Okttober 2008, Zugriff am: 15.04.2011.

Abstract

In „Die Entstehung von Figuren als Akt der Wahrnehmung. Figurationsprozesse in Edward Albees *Wer hat Angst vor Virginia Woolf...?* und Alain Platels *pitié!*“ wird anhand zweier Aufführungsanalysen beschrieben, wie Figuren im Theater erst durch die Wahrnehmung des Zuschauers ihre Konkretisierung erfahren. Als Beispiele dienen „Wer hat Angst vor Virginia Woolf...?“, eine Inszenierung des Burgtheaters in der Regie von Jan Bosse aus der Saison 2008/09, und „pitié!“, eine Tanztheaterproduktion in der Choreographie von Alain Platel, die im Tanzquartier Wien ebenfalls in der Saison 2008/09 zu Gast war. Obwohl die beiden Produktionen sehr unterschiedlich sind, hat der Entstehungsprozess ihrer Figuren viele Gemeinsamkeiten. Der Schwerpunkt liegt in der Beschreibung menschlicher Darsteller und ihrer körperlichen Äußerungen und den damit verbundenen Möglichkeiten in der Wahrnehmung des Zuschauers, in diesem Fall der Verfasserin der Arbeit, eine Figur entstehen zu lassen. Es geht dabei nicht um die Charakterisierung der Figuren im Sinne einer Interpretation der Regie und ihrer Intentionen. Vielmehr handelt es sich um eine phänomenologische Beschreibung auf deren Basis die verschiedenen Vorgänge der Wahrnehmung geschildert werden, und in deren Verlauf es erst zur Entstehung der Figuren kommt. Diese können etwa auf einer tatsächlichen Textgrundlage beruhen, wie etwa George in „Wer hat Angst vor Virginia Woolf...?“, durch den körperlichen Ausdruck eines Tänzers wie in „pitié!“ entstehen oder in der subjektiven Wahrnehmung des Zuschauers als assoziatives Bild hervorgerufen werden. Der Aufbau der Arbeit korreliert dabei mit dem Erlebnis einer Theateraufführung. An deren Beginn steht die Erwartungshaltung des Zuschauers. Auf Grund seiner Erfahrung besitzt der Zuschauer ein bestimmtes Vorwissen. Darüber hinaus bleibt immer ein Rest von Ungewissheit über das bevorstehende Ereignis. In diesem Spannungsverhältnis taucht der Zuschauer in die Atmosphäre der Aufführung und ihrer Umgebung ein. Das eigentliche Erlebnis, die Aufführung, ist durch eine selektive Wahrnehmung geprägt. Verschiedene Elemente rücken ins Zentrum der Aufmerksamkeit, während andere verdrängt werden. Auch hier spielt die subjektive Perspektive des Zuschauers sowie die körperliche Präsenz der

Darsteller eine Rolle. Während zum einen Unvorhersehbares, Überraschendes und Unerwartetes durch ihre Intensität den Zuschauer staunen lassen und seine Neugier wecken, werden zum anderen besonders jene Elemente wahrgenommen, die der eigenen Erfahrung am nächsten liegen. Mit Hilfe der Einbildungskraft erinnert sich der Zuschauer an etwas oder beginnt, weitere Bilder zu assoziieren. Diese Bilder sind es auch, die im Bewusstsein bleiben, und als so genannte Nachbilder, nach dem Ende der besuchten Vorstellung, den Wahrnehmungsprozess nicht zur Ruhe kommen lassen.

Figuration als Prozess der Wahrnehmung lenkt die Aufmerksamkeit von der Interpretation und Bewertung einer Inszenierung auf das sinnliche Erlebnis einer ästhetischen Erfahrung, wie sie eine Aufführung darstellt.

Lebenslauf

Vorname: Johanna

Name: Strampfer

Geburtsdatum: 14.10.1980

Geburtsort: Wien

Staatsbürgerschaft: Österreich

1999 Matura, Akademisches Gymnasium Graz

2001 Diplomprüfung, „Staatlich geprüfte Bühnentänzerin“, Ballettschule der Oper Leipzig – Berufsfachschule für Bühnentanz

2001-2004 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Publizistik und Kommunikationswissenschaft; Universität Wien

Seit 2004 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft; Universität Wien

2011 Regieassistent, Abendspielleitung, „revue intim“ (Playing Mums), Regie: Nehle Dick, Kosmos Theater

Seit 2006 Requisiteurin, Theater der Jugend

2006 Produktionsleitung (Film), „Cosy Cube“, Regie: Mirko Hämmerle, Goldengnu

2006 Regiehospitant, Abendspielleitung, „Playing Mums – Mama spielt heute“, Regie: Nehle Dick, Kosmos Theater

2004 Regieassistent (Film), „Naturpark am Alten Rhein“, Regie: Mirko Hämmerle, Goldengnu

2002 Künstlerassistent, „Wien umgehen“, Andrea Bold, Tanzquartier Wien

2002 Regieassistent, „Hippolytos“, Regie: Sebastian Hirn, Max Reinhardt Seminar

1987-2001 Auftritte als Ballettlevin in Ballett- und Opernaufführungen der Oper Graz, Oper Leipzig und an weiteren Bühnen in Österreich, Deutschland und Italien